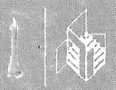
كتابات نقدية
119

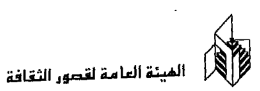
الإبداع.. والحرية

د. رمضان بسطاويسى



الهيئة العامة لقصور الثقافة

اهداءات ٢٠٠٣
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة



الإبـــداع.. والحـــرية

د. رمضان بسطاويسى

فبراير

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية شهرية (119)

فبراير ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بدران

كتابات نقدية
119

الإبـــداع والحـــرية

د. رمضان بسطاويسى

المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش أمين سامى - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

مقدمة

هذه مجموعة من الدراسات التى تشكل مسار تفكيرى ووعيى فى مرحلة من المراحل، وتعتبر تطويرا لكتابى السابق عن الخطاب الثقافى للإبداع، الذى حاولت فيه نقد خطاب الإبداع الأدبى فى مصر، وتلمس آلياته ورؤاه، وهذا الكتاب هو محاولة لتطوير ما أسميه «النقد الثقافى» الذى يقوم بتأويل النصوص الأدبية من منطلقات أوسع من النقد الأدبى بالمفهوم الضيق، فالنقد الثقافى يستفيد من العلوم الإنسانية والاجتماعية فى فهم ظاهرة الأدب، فهو يستفيد من الفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلم الاجتماع، والمنظور الثقافى، بمعنى الخروج من أفق التخصص الضيق إلى رؤية النص من منظور أشمل، وكانت تدفعنى إلى ذلك رغبة فى معايشة النص وتمثل أسئلته، والابتعاد عن الصيغ والقوالب الجاهزة فى تفسيره، تلك الصيغ التى قد نطلق عليها «المنهج» أو المنظور الذى ندرس النص من خلاله،

ويكون فى الحقيقة عائقاً عن اكتشاف النص، وما يثيره فينا من أفكار، وإعادة توليده من جديد، وكنت أطمح من وراء ذلك إلى جعل «النقد» تجربة مماثلة لتجربة الإبداع، يتحمل الناقد مسئوليته، ويتخذ من النص مجرد بداية، واستثارة لمناطق الوعى والوجود، وكنت أريد للنقد أن يخرج من دائرة الترديد إلى الإبداع بكل ما فى الإبداع من مغامرة وجدية ومسئولية .

وقد استفدت فى محاولتى هذه من الفكر الفلسفى الراهن، وفلسفة التأويل Hermeneutics ولاسيما محاولة الفيلسوف رورتى Rorty فى كتابه «الفلسفة ومرآة الطبيعة Philosophy the Mirror of Nature and» وكذلك كتابه: « Contingency , irony, and solidarity » التى حاول فيها أن يمارس دور الناقد الفلسفى لكثير من الظواهر الفلسفية، والثقافية، وقد سبقه فيها رولان بارت في كتابه الهام «أساطير»، الذى كتبت مقدمة للترجمة العربية التى قام بها الصديق سيد عبد الخالق، حيث يستفيد بارت من السيمولوجيا والهيرومونطيقا ومن العلوم الإنسانية والاجتماعية والمناهج المعاصرة فى تحليل ظواهر ونصوص نحيا من خلالها مثل الصورة، وبعض النماذج التى نطالعها فى وسائل الاتصال الحديثة..

وهذه المحاولات هى نقد للممارسات التحليلية للنصوص التى

ترتكز على مفاهيم جاهزة كانت وليدة لحظة تاريخية وثقافية، حيث هى مفاهيم ترى فى الأيديولوچيا أداة منهجية فى التفسير وقراءة النصوص.. وقد أثر على وعيى أيضا فى هذه الكتابات التى أقدمها تجربة جادامير فى كتابه « الحقيقة والمنهج:Truth and Method» وكتابات هابرماس حول المصلحة التي تحركنا فى أفعالنا فى كتاباته عن نظريته فى الممارسة ، حيث بين أننا لا نستخدم وعينا فى أفعالنا، ولكن أفعالنا ترتبط بشروط الواقع وطبيعة مصالحنا ومقاصدنا منه، وهذا أضاء لى معضلة تناقض النص النقدى والتأويلى لدى بعض النقاد مع وعيهم النظرى، بل وتضاد الممارسة النقدية مع تطورهم الفكرى...

وكانت هذه الدراسات تمثل محاولة منى لقراءة الخطابات المتداولة في الفكر والإبداع بوصفها تمثل لى صياغات واجتهادات لصورة الحياة، وتبين لى أنه ليست هناك صيغة ثقافية للحياة يمكن أن تصلح دائما، وإنما كل مرحلة نمر بها في الواقع تفترض دوما البحث عن صيغة ليست جديدة، وإنما مختلفة، وتستوعب الشروط التى نحياها ، وتستفيد من الممكنات الجديدة التى يطرحها الواقع فى ظل شروطه التى تتغير بالسلب أو الإيجاب ، وقد أدى هذا إلى تحويل بعض المشروعات الثانوية إلى مشروعات رئيسية، فالصمت الذى كان لغة مطمورة بين

الأفعال المختلفة أصبح موضوعا لكتاب أعده عن فلسفة الصمت وجمالياته فى الإبداع الأدبى والفنى، وأيضا الخطاب الثقافى للإبداع تطور فى داخلى إلى محاولة تلمس فلسفة الحياة اليومية، ومحاولة قراءة نص الحياة اليومية الغنى بلغات شتى، وقد يبدو هذا غريبا لدى القارىء الذى يرانى أبدأ من چورچ لوكاتش وهيجل وأدورنو، ويتطور الأمر لدراسة الخطاب الثقافى للإبداع فى الصمت ونص الحياة اليومية، وأشعر أن هذا الانتقال كان ضروريا نتيجة لتغير العالم وتجاربنا فيه، ولكي ننتقل من الترديد إلى التأمل النقدى، وهدم تجاربنا السابقة بهدف بيان ما يمكن أن يصلح لقراءة العالم، واستحداث أدوات جديدة في قراءة التجربة والعالم من حولنا ..

لقد استبعدت كثيراً من الموضوعات التى كنت أود دراستها لأنها أصبحت لا تنتمى إلي العالم الذى نحياه وبدأت فى التفكير في موضوعات أخرى تقوم على أن البحث والنقد هما خبرة معاشة ليست منفصلة عن حياتنا...

إننى أدين لكثير من البشر الذين أثروا فى دون أن يدروا ، حتى الذين مارسوا هذا التأثير بالصمت، والهجوم والنقد العنيف، باليأس أو بالأمل ، وكنت أحاول القراءة من جديد لأفهم، فأكتشف فى كل مرة شيئا لم أنتبه له من قبل، إن من

أثروا فى بلغوا من الاتساع حد أننى لا أستطيع أن أحصيهم فى هذا الحيز، وإليهم أهدى هذا الكتاب، وأعتذر عما فيه من أخطاء وثغرات تعود إلى وأنا مسئول عنها، ولهم فضل أن فجروا في داخلى كل هذه المحاولات.

العباسية ـ أكتوبر ٢٠٠٠

الباب الأول
أنطولوجيا الإبداع من منظور ثقافى



خطة مقترحة لدراسة
دلالات الصمت فى الفكر الدينى والفلسفى

* شاع استخدام مصطلح «الصمت» فى الفكر المعاصر، وفى النقد الأدبى فى الآونة الأخيرة، لأنه يعنى إظهار المسكوت عنه، وهذا المسكوت عنه، قد يشير إليه النص، من طرف خفى، من خلال بلاغة جديدة، مقابلة للبلاغة التقليدية التى يعرفها العسكرى فى كتابه «الصناعتين» بأنها «إهداء المعنى إلى القلب فى أحسن صورة من اللفظ» والتقرب من المعنى البعيد، فالبلاغة إبلاغ ناطق، والسكوت قد يصبح فى النص علامة يوازى النطق بها ، فيصمت القاص أو الشاعر عنها، ليلفت الانتباه إلى حضور مدلولها، ولذلك فإن البلاغة عند ابن المقفع قد تكون فى السكوت والإشارة، وهذا يذكرنا بالبيت القديم :

واعلم بأن من السكوت إبانة ومن التكلم ما يكون خبالا

وهذا يعنى أن دلالات الصمت أو السكوت مرتبطة

بالسياقات التى توجد فيها سواء كان هذا السياق نصيا أو اجتماعيا أو سياسيا أو عقائديا.

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل دلالات الصمت، لابد أن نعرف الصمت من الناحية اللغوية، فالصمت يعنى السكوت ، ورجل صميت أي سكيت، وفى حديث على رضى الله عنه أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال: «لا رضاع بعد فصال، ولا يتم بعد الحلم ولا صمات يوما إلى الليل» والصمت هو السكوت، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه، فلا يتكلم :.الصمت، فهو مصمت، وورد فى القرآن الكريم فى سورة الأعراف الآية ١٩٣: (وإن تدعوهم إلى الهدى لا يتبعوكم سواء عليكم أدعوتموهم أم أنتم صامتون).

والصمت فى الإسلام، يكون أداة لتهذيب النفس الإنسانية، ولكنه لا يكون سكوتا عن الحق، فالساكت عن الحق شيطان أخرس، فالصمت له فائدة من الناحية الروحية، لأنه إمساك عن الكلام الذى ليس فيه فائدة، ويجلب الورع ويعلم التقوى ولا يعنى الصمت فى الإسلام، الامتناع عن الكلام نهائيا، وإنما ألا يتكلم المسلم إلا بذكر الله، وما ينفع الناس، وقد فسر المفسرون الحديث النبوى السابق بأنه كان من نسك الجاهلية الصمت، فنهوا فى الإسلام عن ذلك، وأمر الرسول صلى الله عليه وسلم

بالذكر وبالحديث بالخير، ويدعو الإسلام صلى الله عليه وسلم
بالذكر وبالحديث بالخير، ويدعو الإسلام إلى صمت الجوارح
عن المعصية، والصمت وسيلة السالك إلى الله، لكى ينطق قبله
بذكر الله، وقد عبر رسول الله صلى الله عليه وسلم عن المعانى
التالية بقوله: «من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فلا يؤذ جاره،
ومن يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله
واليوم الآخر فليقل خيرا أو ليصمت».

واحتل الصمت فى التصوف الإسلامى مكانة هامة، لأنه نوع
من المجاهدة، وهو يعنى لديهم الذكر الدائم لله، فهو صمت عن
أهواء النفس، للتوجه لله الخالق العظيم، وهو مرتبط بالأخلاق،
أما الصمت فى الفكر الشرقى القديم، فقد ارتبط بتفسير
للوجود، فالصمت فى الفكر الشرقى يرتبط بطريقة خاصة فى
الحياة، تعلى من شأن الروح على حساب المادة والجسد ،
فالصمت لديهم ينمى الروح، ويقربها من إدراك الحقيقة والكلمة
السنسكريتية التى تفيد معنى الصمت هى «شانتام» Shantam
وتعنى حقا ما يتجاوز الكلمة المقابلة لها فى اللغة الانجليزية Si-
lence ذلك أنها تعنى السلام، الهدوء، السكينة، قديما الكلمة
الانجليزية تعنى السكوت، والصمت في الفكر الشرقى يعم
الشخص القادر المستقل الذى يحقق الاستنارة دونما الاعتماد

على معلم، ويقطع على نفسه عهدا بالتزام الصمت، لينصت إلى صوت الوجود، لكى يمده بالإحساس بالأمان والحرية معا فى كل أبعاد حياته.

والصمت في الفكر الشرقى القديم يتميز بأشكال عديدة: فهناك الصمت النسكى أو المطهر، والصمت الذى يعقب الاستنارة والوعي بحقيقة الوجود، والصمت الانتقائى الذى يلجأ إليه الإنسان حيال الأسئلة التى يوجهها الناس إليه حول القضايا المطلقة، فالصمت ـ كما هو الحال أيضا عند سقراط ـ هو وسيلة للتأثير فى الناس لأن الفلسفة هى فن الإنصات، والصمت، وليست الحديث.

وهناك نظرات مماثلة تماما فيما يتعلق بمكانة الصمت فى كل من الطاوية والكونفوشية، ففيهما يعد الكلام والصمت مفهومين مترابطين، إذ لا كلام بغير صمت، ودون إمكانية الكلام، على الأقل فلا صمت هناك، وهكذا فإن التعاقب بين الكلام والصمت هو إقرار لعملية الإبداع الأساسية، التى تعد الحقيقة المطلقة للكون.

والكلام الذى يكون صادقا يتعين أن يكون كلاما أصيلا وحقيقيا فينبغى أن يكون الكلام حذرا، ومتولدا من استقامة الفؤاد وإخلاصه، والكلام المخلص يقتضى استخدام الكلمة

الصحيحة فى الوقت الصائب، وللشخص المناسب فيما يتعلق بالموضوع الملائم، وهذا يعنى أن الكلام الأصيل هو كلام جلب بمشقة من رحاب الصمت.

وفي الفلسفة الصينية القديمة لا مجال للفصل بين الخطاب والفكر والعمل، لأن تجسيد الصمت هو العمل، والكلام ينبع من صمت العمل ويعود إلى هذا الصمت، ونلاحظ أن الصمت يرتبط بالعمل، فالعمل ينبع من الرغبة، والعمل الأسمى ينبع من الرغبة الأسمى، سواء أكانت هذه الرغبة نبيلة، أم سامية فوق الرغبات كلها، وهذا يعنى أنه ليس هناك تناقض بين الصمت والخطاب والعمل، بل إن كلاً منهما وثيق الصلة بالآخر، وهذا يعزز تأملات كيركجورد وميرلوبونتى وهيدجر حول الصمت.

أما الصمت فى المسيحية ، فكما يشير معجم اللاهوت الكتابى (ترجم عن الفرنسية، بإشراف الأنا غرغريوى(١٩٨٦ دار المشرق - بيروت) إلى نوعين هما : صمت الله على خطيئة الإنسان، وهذا الصمت يعادل لديهم العقوبة وقضاء الموت وهو يعنى صبر الله، وصمت الإنسان وله أبعاد متعددة فأحيانا يكون الصمت أمام الله يعنى الخجل، وقد يعنى التردد أو الموافقة، أو الارتباك أو الخوف، وقد يظهر الإنسان حريته بتحكمه فى لسانه لكى يتجنب الذلل، خاصة فى المجالس المليئة بالكلام والحديث

والأحكام المطلقة العامة وهناك صمت المتواضع ، وصمت المتأمل.

أما الصمت في الطب النفسى الحديث، كما تشير الموسوعة الدولية فى الطب النفسى، فله معان واستخدامات متعددة بالنسبة للمريض والطبيب، فالصمت شىء أساسى للعلاج بالنسبة للطبيب، وهو يعكس نوعا من التفهم يشعر المريض باهتمام الطبيب به، ولكن لابد أن يتحدث الطبيب فى الوقت المناسب.

والصمت بين اثنين من البشر يمكن أن يؤدى إلى مواقف ومشاعر مختلفة، ويمكن أن يعكس حالة من الوفاق، أو الخلاف، أو التعاسة، أو الغضب، والصمت الإنسانى يمكن أن يشع فيه الدفء أو البرودة فى لحظة ما، ويمكن أن يكون عامل عطاء أو أخذ، أو موجة من الجنون أو علامة هزيمة أو سيادة.

وعندما تسود لحظة حقيقية، فالصمت يعوض الكلام ، فهو أقرب للحقيقة من الكلام، ومن ناحية الطب النفسى يجمع بين مهارة استخدام الصمت أو صمت الحوار، أو الحركة الصامتة، بمعنى أن هناك عاملا من الصمت فى كل الحركات الجسدية للإنسان، بعضها لا يظهر وبعضها يظهر مثل تعبيرات الوجه، التى تستخدم كتعويض بين الاتصالات الإنسانية.

وقد يكون الصمت إراديا أو لاإراديا، فالأفكار والمشاعر الصامتة لها أكثر من طريق للتسرب والانتشار ، ففرويد عام ١٩٠٥م أشار إلى عدم إمكانية أى إنسان كتمان سر، حتى لو كان أخرس، فيمكن التعبير عنه بأطراف الأصابع، فالخيانة تخرج من كل مساحة للتعبير، وصمت المريض المكتئب فهو يعبر عن الألم النفسى، وهذا من علامات المرض الأكيدة والصمت أيضا هوية هستيرية للموت، ويكون فى الأحلام أحيانا رمزا للموت. واحتياج المريض، ورغبته فى تلقى المساعدة ترغمه على ترك الصمت، لكى يعبر عن نفسه بالحديث، ومحاولة التعبير عن أفكاره ومشاعره، ودور الطبيب النفسى أو العقلى ليس أن يجعل المريض يتكلم ولكن عليه أن يعطيه إحساسا بصمته، أما صمت الطبيب، وكلماته وحركاته فهى تعبر عن المشاركة للمريض، وتساعد المريض على التعبير بالكلام، فحين نراقب أفكارنا ومشاعرنا بدقة يمكن أن نكتشف معنى الصمت.

أما الصمت في الفكر الفلسفى، فهو يعنى لدى سقراط، جزءا من منهج توليد الحقيقة من الآخرين، عن طريق الإنصات لهم ومناقشتهم، وبالتالى فالصمت لديه مرتبط بالكلام، والشخص الذى يؤثر فينا ، من وجهة نظر سقراط، هو ذلك الشخص الذى يستمع إلينا، ولذلك كان المتحاور مع سقراط

يكتشف فى النهاية أنه جاهل، وأنه من يريد التعلم، وينصت هو العالم بحقيقة علمه.

أما الصمت التام فهو صورة من صور رفض الحوار وهذا الرفض يدل على اللامبالاة، واللامبالاة متساوية مع الكذب والتمويه والتشويه والزيف الفكرى، هذا من وجهة نظر شيلر وصمت الكاتب الذى لا يجد شيئا يقوله يعنى الموت، أو عجز إمكاناته عن تقديم أى شىء، وهذا يعنى أن الصمت بالنسبة للكاتب هو نوع من أنواع الانتحار، والصمت لغة يلجأ إليها الإنسان للتعبير عما بداخله.

الهوامش

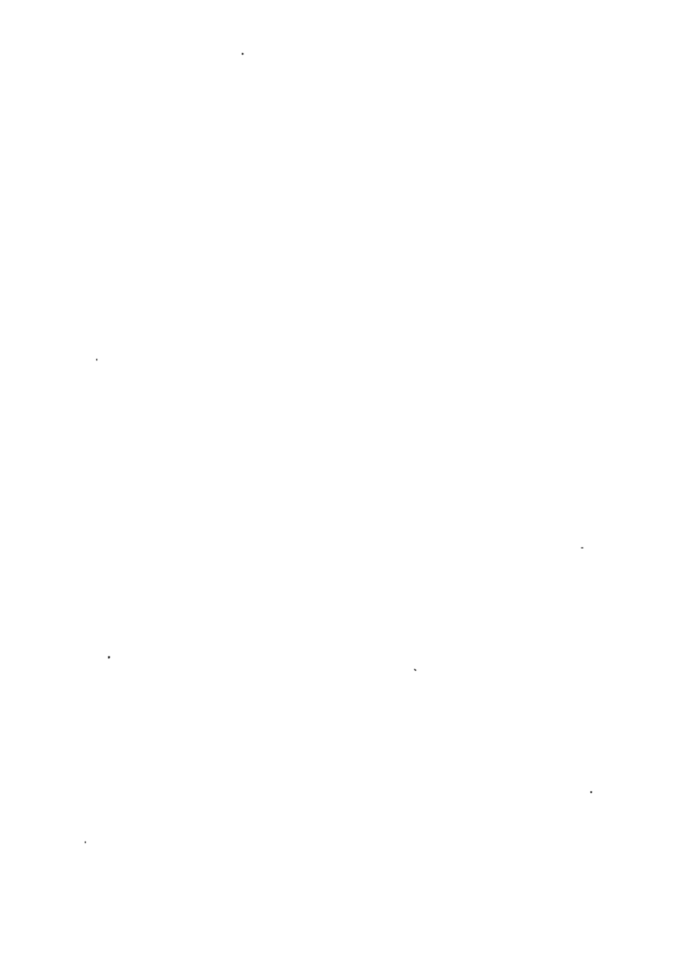
١ـ لسان العرب : ابن منظور الجزء الثانى ص ٣٥٩ طبعة دار المعارف.

٢ـ معجم ألفاظ القرآن الكريم ـ مجمع اللغة العربية القاهرة باب الصاد ص ٣٩٣.

٣ـ معجم اللاهوت الكتابى ـ دار المشرق بيروت ١٩٨٦.

٤ـ الحقيقة والصمت ـ اليكس ويمان مجلة الفلسفة شرقا وغربا بالانجليزية العدد ٢٤ أكتوبر ١٩٧٤ ، ص ٢٨٦ ـ ٤٠٣.

٥ـ الثقافة والاتصال والصمت س. ن حا نجولى في مجلة الفلسفة والبحث الظاهراتى العدد ١٩٦٩/٤/٢٦ ـ ص ١٨٢ ـ ٢٠٠.



مفهوم الجنون في الفكر العربى

(قراءة فى فلسفة يحيى الدخاوى)

* كثرت لدينا فى الآونة الأخيرة دراسات عديدة تتناول الجنون في الفكر الغربى(١) لاسيما بعد ترجمة نصوص ميشيل فوكو (١٩٢٦ - ١٩٨٤) عن الجنون، وهذه الدراسات تعكس مسيرة ظاهرة الجنون من منظور ثقافى تقوم بنقد ذاتها. ونقد آلياتها فى التفكير والتحليل السياسى والاجتماعى وقد ساهمت محاولة فوكو فى كشف الدور الذى قامت به العلوم الإنسانية، ولاسيما علم النفس والطب النفسى فى توصيف هذه الظاهرة، ليس من أجل كشف أسبابها ، ومعالجتها ، ولكن لخدمة السلطة السائدة، وأهم ما فى هذه المحاولة هو الفلسفة التى يسعى فوكو لتأسيسها والخطوات المنهجية فى دراسة الظاهرة، هذه الجوانب المنهجية التى نزعت الطابع الأيديولوجى الذى يغلف العلوم الإنسانية في دراستها للظواهر. وبالطبع يمكن الاختلاف مع فوكو حول النتائج التى توصل إليها . وأبرز هذه الاختلافات

قدمها هابرماس(١٩٢٧ ـ ؟) فى نقده لفوكو(٢) وهذه الاختلافات تبرز التعدد الثقافى فى نقد الذات الأوروبية لنفسها.

لكن إذا كانت هذه المحاولة هى دراسة لظاهرة «الجنون» فى الفكر الغربى ، ومن منظور تراثها الحضارى والثقافى، ترى كيف يمكن لنا أن ندرس هذه الظاهرة ، دون الوقوع فى التفسير الجاهز الذى قدمه فوكو والذى يتفق مع معطيات حضارته، ويلبى احتياجاتها فى المرحلة الراهنة؟ وكيف نظر الفكر العربى لهذه الظاهرة؟ وكيف تطورت النظرة إليها فى الواقع الاجتماعى والحضارى؟ وهل نظر للجنون كتوصيف سياسى أم توصيف طبى؟ وما هى رؤية القرآن الكريم والسنة النبوية لهذه الظاهرة؟ وما هو موقف الفقه من «المجنون»؟ وكيف تناول المفكرون هذه الظاهرة لدينا؟

ـ ١ ـ

تزخر اللغة العربية بألفاظ عديدة تدل على الجنون وأنواعه، مما يمكن أن يساهم فى تسمية أعراض كثيرة سلوكية ومعرفية باللغة العربية، وطبيعى أن تكون لفظة الجنون هى العبارة المركزية التى تؤول إليها مرادفاتها وتستظل بمنطلقاتها الدلالية، فقد أسند فعل الجنون إلى عدد من الكائنات غير

الإنســان، فــقــد توصف بعض الأشــجــار والإبل والنبــاتات بالجنون(٣) إذا تجاوزت الحدود المألوفة، وقد استخدم أبو حيان التوحيدى هذا اللفظ فى وصف جنون البلاغة وجنون الشعر(٤) وكان يقصد بهما عدم تجانس العبارات، وعدم الالتزام بنسق محدد يضمن للأفعال الصادرة شيئا من التناسق سواء كانت تلك الأعمال ملموسة أو مجردة، وهذا يعنى أن هناك معنى عاما للجنون يطلق على أى شىء بما فيه الإنسان الذى يخرج عن معايير ثقافية محددة، وفى هذه الحالة يصبح الجنون مخالفة الناس فى عاداتهم والإتيان بما ينكرون(٥) وهو معنى مجازى، لأنه لا يقصد به الجنون فى ذاته، وإنما يقصد به الشخص غير العادى فى قدراته وأعماله، وأطلقت هذه الصفة (الجنون) على الأنبياء والرسل، لأنهم قدموا لهم غير ما اعتادوا عليه، أما المعنى الخاص فقد حددت المعاجم مظاهر الجنون، وحركات المجنون، فقد نسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، قوله: «إنما المجنون الذى يضرب بمنكبيه وينظر فى عطفيه ويتمطى فى مشيته»(٦) غير أن الاهتمام الحقيقى - فى التراث اللغوى - لم ينصرف إلى المظهر والحركات والأفعال ، وإنما انصرف إلى أحوال العقول ومقاديرها ، فهذا معتوه فاقد العقل، وذلك ضعيف العقل، أو ناقص وآخر عقله فاسد أو مخالط، وقد وردت الجنون

تحت ألفاظ عديدة منها : سبه، هجر، يهم، دله، ظنن، عدم، سلس، سبه، عته، غثت، خلط وغيرها من الألفاظ التى تصف حالات الجنون، وبعضها يصف أنواعه مثل الخفع، والصرع، والموته(٧) والبلادة، والبلاهة، والاختلاط، والألسى والتأتة، والخبال، والسعر، والشمل، والفتون. واللمم، والمس، والنقص، والهتر، والهوس، والوسواس، ولعل كثرة الألفاظ الحاملة لمعانى الجنون، والتى يفوق عددها عشرين لفظة، تنم عن إرادة للسيطرة على هذه الظاهرة، وفهمها ، وتفسيرها للوقوف على أسبابها .وقد أشار النيسابورى فى كتابه «عقلاء المجانين» إلى الجنون المؤقت العابر، الذى قد يذهب العقل - نتيجة لمراحل العمر وبعض أطوار الجسم والمؤثرات الخارجية إلى حين، فشدة الغضب أو الخوف قد تكون من مظاهر الجنون العابر الذى يزول بزوال السبب(٨) فالفكر العربى يفرق بين الجنون المؤقت العارض وبين الجنون الدائم، والثقافة الإسلامية تنظر للمجنون بوصفه مريضا وهذا نجده فى العقيدة(٩) وفى الفكر العربى أيضا الذى يعتمد فى بعض جوانبه على الملاحظة.

ويرد الفكر العربى الجنون إلى عدة أسباب منها:

١- أن عقل الإنسان يختلط حين تمسه الشياطين وتخبله الجن، ولكن الجاحظ يشير إشارة ذكية، إلى أننا حين نجهل

الأسباب نرد الأمر للجن والشياطين(١٠) فمن الجن من يفتن الإنسان عن طريق النظر، أو طريق العشق، وقد وردت قصص كثيرة في كتب التراث عن العلاقة بين الجن والإنسان ، والتي تؤدى إلى الجنون.

٢ـ ربط الفكر العربى بين جنون الحيوانات، وجنون الإنسان فقد وصفوا جنون الإبل المضطربة بالسعر ، وجنون الشاة بالثول، ورصدوا هذه الظواهر(١١).

٣ـ تحدثوا عن الضعف الذي يصيب الإنسان فى الشيخوخة، ويؤدى لإفساد العقل، وهو ما يرصده الطب النفسى الحديث بذهان الشيخوخة.

٤ـ اعتبروا الصدمات العنيفة الطارئة، والهموم المسيطرة الجاثمة من أسباب الجنون أيضا.

٥ـ ربطوا بين نوع الغذاء الذي يتناوله الإنسان، وحالته العقلية والمزاجية، وذكروا بعض أنواع الأعشاب التي قد يؤدى تناول الكثير منها إلى الجنون، ولكن القليل منها قد يصلح العقل وهذا إدراك للعلاقة بين التركيبة الكيميائية للغذاء والدواء وأثره على العقل.. ووصل الأمر إلى الدعوة لمقاطعة لحم الماعز(١٢) والباذنجان وبعض أنواع الأعشاب.

٦ـ اعتبروا العبادة المغلقة، التى تتم فى وحدة وانعزال عن

العالم تماما قد تكون سببا من أسباب الجنون ، وفسروا بها بعض مظاهر الدرويش الذي يسير عريان، ويفهم الأمور على نحو خاص لا يشاركه فيه أحد من الناس.

٧ـ اهتم الفكر العربى بدراسة أثر المناخ والطقس على عقل الإنسان ، فاعتبروا أن إطالة الصوم فى أيام الصيف الحار قد تغير من طبع الإنسان.

٨ـ ربطوا بين حركة الكواكب وتوقيت الصرع، فقد قرر الجاحظ أن أوان الصرع هو الأهلة وأنصاف الشهور(١٢) وربط بين مد البحر وزيادة حجم القمر إلى أن يصير بدرا وبين زيادة الدماء فى دماغ الإنسان.

٩ـ اختلال التوازن فى جسم الإنسان من أسباب الجنون أيضا .. ورصدوا أن بعض القبائل كانت معظم أفرادها من المجانين مما يدل على أثر الجانب الوراثى والبيولوجى فى حالة الإنسان العقلية.

١٠ـ اهتموا بدراسة التربية الخاطئة التى تؤدى إلى الوسواس وذلك بأن تلح على تعليم المدركات العميقة للأطفال الذين لم يصل إدراكهم إلى مستوى تلك الموضوعات.

١١ـ ربطوا بين العشق والجنون، فقد ربط ابن حزم فى «طوق الحمامة» بين العشق والجنون، ولم يقصد كل أنواع العشق،

وإنما بعض حالاته التى يتولد فيها الجنون من إدمان الفكر، فإذا غلبت الفكرة وتمكن الخلط السوداوى، خرج الأمر من حد الحب إلى حد الوله والجنون(١٤).

١٢- الجوع والعطش والإرهاق قد تكون من أسباب الجنون أيضا، التى يذكرها الأطباء العرب..

وقد تخرج الأسباب عن الإطار الكيميائى والنفسى وتدخل فى الإطار الاجتماعى، فقد يكون الجنون كامنا، يكشفه موقف يستثار منه الشخص المجنون، فيظهر ما كان يخفيه وقد يكون بسبب دعاء من إنسان على شخص ما بسبب جرائمه فيجن..

هذه هى بعض أسباب الجنون، كما وردت فى كتب التراث، وليس المجال هنا هو مجال تمحيص هذه الأسباب على ضوء تطور الطب النفسى، لأن هذا ما يمكن أن يقوم به المختصون فى هذا المجال بل أركز هنا على الملامح العامة التى تساعدنا فى توضيح رؤية الفكر العربى لهذه الظاهرة الإنسانية، التى ترتبط بملابسات اجتماعية وسياسية... وهذه الأسباب تشتق من مصدرين أولهما: العقيدة، حيث حرصت بعض الآيات بمس الجن، سواء كان هذا المس من الجن للإنسان من جهة التحذير والعقاب، أو كان من جهة الهوى والعشق، فإن القرآن الكريم بذلك فى سورة البقرة: آية ٢٧٥ : (الذين يأكلون الربا لا يقومون

إلا كما يقوم الذى يتخبطه الشيطان من المس) (الآية) وفى سورة الأعراف الآية ٢٠١ : (إن الذين اتقوا إذا مسهم طائف من الشيطان تذكروا فإذا هم مبصرون) وثانيهما : الخبرة والملاحظة للإنسان فى أحواله العادية وغير العادية، وتزخر كتب التراث بوصف لأحوال الجنون ومظاهره لدى الإنسان والحيوان والنبات...

ويفرق الدين الإسلامى بين الجنون كمرض والجنون كمرادف للغفلة، والنوع الأخير هو من يندمج فى الشرك، ويؤثر على ربه سواه، وهذا المعنى يتصل أيضا بمعنى معصية الله، فيكون المجنون كل من خالف أوامر الله عامة، ولذلك فقد أشار النبى صلى الله عليه وسلم إلى كل من أبلى شبابه فى المعصية فسماه مجنونا(١٥) والجنون عند أهل التصوف هو أن يركن الإنسان إلى الدنيا فيعمل لها ويطمئن إليها، وهو نوع من الحجاب الذى يعوق الإنسان عن اكتشاف الحقيقة.

وقد وردت صفة الجنون فى القرآن الكريم فى أربع عشرة سورة وترددت فى عشرين آية(١٦) وهى تحمل معنى الجنون كصفة يطلقها المجتمع على الفرد، بقصد التشكيك فيما يدعو إليه من أفكار تخالف ما اعتاد المجتمع عليه، وتارة أخرى تحمل معنى «الغفلة» وتربط بين الجنون وعمى الحواس عن الإدراك

السوى لرسالة الإنسان فى الوجود: على أن الجنون وإن تواتر ذكره فى القرآن الكريم، فهذا لا يعنى أنه قد غدا من الموضوعات المركزية التى طرقها لذاتها، وإنما تناوله فى معرض اعتباره تهمة وجهها طرف ودحضها طرف، وقد وجهت هذه التهمة إلى الرسول، فقد وصف الرسول بالجنون فى ثلاث عشرة مناسبة، سواء أكانت الصفة منسوبة إليه أم منفية عنه: وقد كذب القرآن الكريم هذه المزاعم، وفند هذه الادعاءات فى أكثر من موضع من القرآن الكريم، كما فى سورة الأعراف الآية ١٨٤ وسورة المؤمنون الآية: ٢٧٠ وسورة سبأ: الآيتين ٨ ـ ٤٦ وسورة الطور الآية ١٩ وسورة القلم الآية ٢، وسورة التكوير الآية ٢٢، ونفى هذه التهمة نفيا تصاعد حتى بلغ درجة القسم فى سورة القلم آية ١ ,٢ (ن والقلم وما يسطرون وما أنت بنعمة ربك بمجنون) ولم ينفرد الرسول بهذه التهمة، فقد ذكر القرآن أن هذه التهمة قد وجهت من قبله إلى نوح (سورة المؤمنون الآية ٢٥ وسورة القمر الآية ٩) وإلى موسى (سورة الإسراء الآية ١٠١ وسورة الشعراء الآية ٢٧، وسورة الذاريات الآية ٣٩) والنبى فى ادعاءات المخالفين له هو من به «جنة» حينا وهو «مسحور» حينا آخر، ويوجد مستويان فى ذكر المجنون ومعاملته فى القرآن الكريم، ففى المستوى الأول كان يورد

المجنون فى صيغة متسمة بلون من الحياد، ولم يتم الانتقاص منها، أو الحكم عليها كما فى سورة المؤمنون آية: ٢٥ (إن هو إلا رجل به جنة فتربصوا به حتى حين) واقترنت هذه الجنة بالسحر وفى المستوى الثانى : ترد صفة الجنون وتربطها بقرينة تصاحب الصفة الأساسية وهى الجنون، فقد قرن المجنون بالمعلم(كما فى صورة الدخان آية ١٤) أو الشاعر (كما فى سورة الصافات الآية ٣٦) أو الساحر (كما فى سورة الذاريات الآيتين ٣٩، ٥٢) أو الكاهن (كما فى سورة الطور آية ٢٩) وقد قرن المجنون مرة واحدة بصفة من اختلق كلاما ونسبه إلى الله(كما ورد فى سورة سبأ الآية ٨).

اهتمت السنة النبوية والفقه بموضوع الجنون، منشئة حكما سكت عنه القرآن(١٧) فقد وردت أحكام بالسنة، منها المقيد ومنها المطلق وهذه الأحكام ثبتت بالسنة، إذ لم يدل عليها نص من القرآن، ولهذا فقد عكف الأصوليون على تحديد الجنون فرأوه اختلالا فى العقل ناشئا عن سبب من الأسباب مانعا جريان الأفعال والأقوال على النهج الصحيح إلا نادرا(١٨) واستند الأصوليون إلى ما جاء فى كتب الحديث المختلفة، فقد ورد فى باب الحدود لصحيح البخارى أن أحد رجال بنى أسلم جاء إلى النبى صلى الله عليه وسلم فاعترف بالزنى، فأعرض عنه النبى

، حتى شهد على نفسه أربع مرات، حينئذ سأله النبى قائلا: أبك جنون وفى رواية أخرى سأل قومه عنه «أبه جنون» وقد استخرج الأصوليون قاعدة فقهية من هذا السؤال المتقدم، أن المجنون لا يعتد باعترافه وإقرار الموسوس غير جائز(١٩) ولهذا لا يطبق الحد على المجنون إذا زنى، ولا تقطع يده إذا سرق، ولا يقتص منه إذا قتل ويستند الفقهاء فى هذا إلى الحديث النبوى: «رفع القلم عن ثلاثة عن الصبى حتى يبلغ وعن النائم حتى يستيقظ وعن المعتوه حتى يبرأ» (٢٠) ونظروا للمجنون على أنه فى أمر ليس فيه اختيار أو اكتساب، والجنون يسقط كل العبادات لأنه ينافى القدرة التى يتمكن بها الشخص من أداء العبادات على النهج الذى سنته الشريعة، وهذا يعنى أن المجنون غير مكلف، لأن من شروط التكليف العقل، وهو أداة الفهم والإدراك اللذين يمكن عن طريقهما أن يمتثل لله تعالى.. فلا يجب عليه صلاة ولا صوم ولا حج، ولايلزم بالنذر أو الكفارة ولكن هذا لا يسقط عنه أهلية التملك، وهو يرث ويملك ويثاب ، وتجب الزكاة فى ماله، خلافا لأبى حنيفة، وتثبت فى ماله المغارم ضمانا لما قد يتلفه من أموال، وأمور أمواله مفوضة إلى من يتولاه شأنه فى ذلك شأن الصبى الذى لم يبلغ بعد.

وقد اختلف الأصوليون فى تصنيف الجنون، فللحنفية

والحنابلة تقسيمات وتصنيفات ، مفصلة، واهتموا بالتفرقة بين الجنون الطارىء، والجنون الدائم، فالجنون الطارىء يسقط الزكاة إذا استغرق الحول كله عند بعض الأصوليين(٢١) وقد رتبوا الجنون حسب الحالة، فإذا كان دائما أسقط وجوب العبادات وإذا كان غير دائم، فإنه لا يسقط العبادات قياسا على النوم والإغماء، ويجب تبعا لذلك قضاء العبادات لعدم الحرج... أما الإمام الشافعى فإنه يرى الجنون قسطا للعبادات كلها، مانعا لوجوبها، سواء كان الجنون أصليا أو عارضا، حتى أنه إذا أفاق المجنون فى بعض شهر رمضان لم يجب عليه قضاء مامضى، كالصبى إذا بلغ، والكافر إذا أسلم.

ونلاحظ أن صورة المجنون فى الفقه الاسلامى ، تجعل له كل الحقوق، وتعفيه من أداء الواجبات ، وترفع عنه المسئولية، ولعل هذه الصورة جعلت البعض يقوم بادعاء الجنون لكى يهرب من المسئولية أو العقاب، أو يقوم باختيار مظاهر الجنون، من العزلة والتوحد أو عدم مداواة نفسه، حتى يعفى نفسه من المناصب الهامة التي يجب أن يتقلدها ، فقد ذكر العاملى فى «الكشكول» أن ابن الأثير مجد الدين أبو السعادات رفض علاج كف يديه ورجليه، وقال لأصحابه: إنى متى عوفيت طلبت المناصب، ودخلت فيها وكلفت قبولها، وأما مادمت على هذه الحال فإنى لا أصلح

لذلك فأصرف أوقاتى فى تكميل نفسى ومطالعة كتب العلم، ولا أدخل معهم فيما يغضب الله ويرضيهم(٢٢) وغير هذا فقد لجأ لهذا أيضا ابن الهيثم فقد بدا يظهر خبالا فى عقله وتغيرا فى تصوره لكى يتهرب من تكليف الحاكم بأمر الله فى تولى بعض الدواوين فكلف الحاكم من يخدمه ويقوم بمصالحه وقيد وترك فى موضع من منزله، وظل ابن الهيثم على هذه الحال إلى أن توفى الحاكم، فلما تحقق وفاته لم يبطىء فى إظهار العقل والعودة إلى ما كان عليه(٢٣) ونلاحظ فى كثير من القصص التى وردت بهذا الشأن أنها اتخذت الجنون كنوع من الدفاع عن النفس ، ضد بطش السلطان، أو الجماهير، وبعضهم اتخذه للتكسب من المال، عن طريق التسول مع ادعاء الجنون للهروب من المسئولية. والبعض اتخذه وسيلة مشروعة للهجوم على الأعداء ، لضمان عدم رد المعتدى بشكل مناسب.

ولهذا فإن البعض يشكك فى أخبار بهلول، أشهر مجنون فى تاريخ العرب، لأنه لم يكن مجنونا، وإنما كان يستعمل الجنون سترا على نفسه، وكذلك كان يلجأ بعض الصوفية للجنون، لكى يتيحوا لأنفسهم الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر فى ظل الأنظمة التى تعوق ذلك.

أما كيف تعاملت المجتمعات الإسلامية مع الجنون، فقد كان

العـزل، أو السـجن، هـو وسـيلة لعـزل المجنون عن المحـيط الاجتماعى(٢٤) ولكن هناك صورة أخرى تبين أنه لم يكن هناك قانون لذلك، إلا بعد إنشاء المارستانات، فكثير مما ورد فى كتب الأثر يبين أنهم كانوا مطلقين فى الشوارع ويختارون العزلة عن رغبة فى أنفسهم فى اعتزال العالم فى المقابر ، أو الصحراء.

أما الفلاسفة والمسلمون أمثال الغزالى وابن سينا وابن رشد والكندى ، فقد تناولوا الجنون علي نحو ما هو سائد فى كتب التراث فيما سبق، ولكنهم فصلوا الحديث عن أمراض النفس، وفرقوا بينها وبين اختلاط العقل كما هو الحال عند الإمام أبى حامد الغزالى فى كتابه «إحياء علوم الدين» واهتم ابن سينا فى كتبه: الشفاء، والنجاة، والإشارات بالرذائل وطرق علاجها بوصفها من أمراض النفس أيضا... وحاول البعض مثل ابن رشد والكندى تقديم أدوية كيميائية وكان اعتراض الأول على الثانى هو إن الكندى اعتمد فى تركيبه للأدوية على النسبة الهندسية، وليس على أساس المقدار عددا(٢٥) ولكنها تأتى بعد أدوية الجنون بالرقى والذبائح اتقاء شر الجن، ولقد ألف الكندى رسالة، بحث فيها خصائص الجنون العارض من مس الشياطين، والجنون الناتج عن أسباب أخرى مثل الأسباب الكيميائية أو الاجتماعية أو النفسية، وقد تطرق الأمر لبعض

القضايا التفصيلية مثل العلاقة بين النوم والتعب، وكيف يمكن دفع الأحزان؟ وهذا يقرب كتابات الفلاسفة العرب من علم النفس والنهوض وعلوم الحكمة..

نلاحظ أن كل ما عرضنا له هو توصيف لبعض سمات الجنون فى التراث، دون محاولة لاستنطاق هذه السمات بنتائج من عندنا، قد تمليها رغبة فى تقديم تفسير محدد للجنون، وهذا يجافى الموضوعية. لكن ينبغى التجاوز عن هذا كله لتقديم صورة الجنون فى الفكر العربى المعاصر، ومع تطور الدراسات النفسية فى الواقع العربى، هل حاولت هذه الدراسات تقديم نظرية عربية متكاملة فى التحليل النفسى تستطيع أن تعلن أصالتها واستقلالها وقدراتها على تفسير الإنسان، وعلى العلاج النفسى أو فى مجال الصحة النفسية والطب العقلى؟ أم أن هذه المحاولات كانت تحاول تقديم المعطيات العلمية المعاصرة؟ وحاول البعض محاورتها أو تمثلها، أو خلق صراع تحررى مستمر مع النظريات المختلفة.

هل حاولت هذه الدراسات التى قدمها علماء عرب معاصرون تفسير استلاب الإنسان العربى، وشرح بعض العوامل فى احباطاته، ولاسيما أن له خصوصية فى ثقافته تتطلب فهما خاصا لعلاقة الإنسان بالبناء الثقافى الذى يدير صراعه

معه(٢٦) هذا البناء الذى يتحدد فى أشكال سلطوية، تتخذ شكلا ظاهرا فى المؤسسات القائمة، التى يصنعها الإنسان وقد لا يستطيع تغييرها، أو التى تتخذ شكلا رمزيا، حين يصبح من المتعذر التعبير عنها... هل توقف البعض عند الجنون، وشرح ملابساته الاجتماعية والسياسية والنفسية؟ ويمكن أن نبين أن موضوع «الجنون» قد غاب من المشروعات الفكرية الكبرى التى قدمها المفكرون العرب المعاصرون أمثال: طيب تزينى، الجابرى، حسين مروة، حسن حنفى، ولقد التفت الإبداع الأدبى والشعرى لهذه الظاهرة وملابساتها المختلفة، وتوصيف صورها المعاصرة فى الواقع العربى، ويمكن تعليل ذلك أن الفكر العربى المعاصر قد توهم بأن الوعى بالواقع، هو الواقع ذاته، بينما الوعى - فى الحقيقة هو أحد صور الواقع، التى يتيحها إدراك الإنسان لتكوين صورة عن الواقع تتيح له فهمه بالطريقة التى يدعى من خلالها المشاركة فى هذا الواقع، فالوعى الذي لا يتجسد فى فعل، يبقى إمكانية لأحد أبعاد الواقع، وليس كله، بالإضافة إلى ارتباط الوعى/ الحقيقة فى البناء الفكرى لهذه الأعمال الضخمة ولذلك فالإبداع الذى لايدعى الحقيقة، ويقدم الوعى مقرونا باللاوعى، أكثر تعبيرا عن ملابسات الواقع الإنسانى... وكان تحليل الفكر العربى المعاصر يعتمد على النصوص الرسمية

والنص الواضح، والسلطة الظاهرة، وبفلسفة للوعى بما هو خطاب للذات المفكرة، ولم يلتفت لما يمكن أن أسميه «بالثقافة الصامتة» التى لم يتح لها التعبير عن نفسها فى نصوص مدونة، وإنما هى أقوال شفاهية (كالأمثال) وفى أفعال تلقائية، والوعى ليس وحده هو جوهر الفكر العربى، وليس هو الأساس الوحيد للشخصية العربية التاريخية، أو للثقافة العربية، ولذلك كان ينبغى للفكر العربى المعاصر أن يبدأ بنقد الوعى وادعاءاته وزيفه ومركزيته ورفض لمحورية الأنا كأساس لرؤية العالم، ولم يظهر الصراع داخل الأنا بين أولويات مرحلية، وأولويات تاريخية، واكتفى بتقديم فلسفة الوعى التى تجسد النظر المعرفى للإرادة، وليس من قبيل المصادفة أيضا غياب «الجمالى» من خطاب الفكر العربى المعاصر، كأن الإنسان يعيش بوعيه فقط، دون أن يكون العقل متصلا بالحواس والخبرة الحسية بالعالم على نحو غير منطوق، ولهذا فإن المحاولة التى سأتوقف عندها هى محاولة يحيى الرخاوى ، لأنه يقدم خطابا فكريا رغم أنه يعمل فى مجال الطب النفسى ، فما يقدمه هو فلسفة للاوعى العربى فى هذه المرحلة تجاوز فيها الاهتمام بالمعروف ليبرز لنا غير المعروف، فيهتم بالمعاش، إلى جانب اهتمامه بالنصوص، وبالمقموع وبالتجارب الدفينة، بالإنسانى والتأويلى والرمزى

والهامشي وبالظل فى الأغوار والشخصية واللغة والوعى والعارض ولهذا فإن تحليله يحدث قلقلة فى الرؤية العربية التى تريد أن تستكين وتطمئن لمصادرها ، وترضى غرورها ويزفض المفاهيم الجاهزة عن العلاج والتحرر والتكيف، داخل نطاق من يعملون فى تخصصه حتى إنه قد يوصف بالجنون الذى يمكن استدعاء أعراض من كتب علم النفس والطب النفسى، ويرفع ضده كسلاح حين يقدم رؤية مغايرة لما اعتاد عليه القائمون على العلاج النفسى والعقلى ولم يلتفتوا إلى البعد السلبى للجنون - رغم عجزه - كصورة من صور رفض الواقع والثورة عليه(٢٧) وتغييره وأصبحت مهمة الطب النفسى لدى البعض هى إدخال الإنسان إلى العالم الذى يرفضه عن طريق تعطيل حواسه أو إدراكه بالعقاقير أو الصدمات الكهربائية. دون أن نلتفت إلى الجنون كظاهرة اجتماعية تنبىء كسلوك عن خلل ما فى النظام القائم، لا يتيح المشاركة لأفراده على نحو سوى فى صنع القرار.. وهذا ما كشفته مدرسة فرانكفورت عن سيطرة تسلط مفاهيم ومدارس بعينها فى الطب النفسى المعاصر فى الدراسة التى قام بها إدورنو وهوركهايمر عن التسلطية ومستوياتها المختلفة(٢٨) وحاول أريك فروم توضيح هذا فى دراساته المختلفة، ومارسه لانج أيضا فى تحليلاته لبعض

الأعراض التى تصيب الإنسان فى المجتمع الحديث.

وقد تبدو الصورة التى نقدمها هنا عن يحيى الرخاوى مبهرة، ومليئة بالمدح، بينما هى لا تقصد لذلك، لأننى لست من المختصين بالطب النفسى، وبالتالى فليست لى القدرة أو الحق فى تقييم تجربة الرجل على هذا المستوى، وإنما هى محاولة لتوصيف تجربة يحيى الرخاوى من الناحية الفلسفّية لاسيما أن الفكر الفلسفى المعاصر لا يفصل بين مجالات الحياة المختلفة، فالفيلسوف المعاصر قد يكون متخصصا فى الطب النفسى أو علم الاجتماع أو السياسة أو علوم التكنولوجيا والمعلومات والاتصال ولم تعد صورة المفكر هى ذلك الذى يختفى وراء مفاهيم مجردة، وإنما أصبح المفكر يرتبط بالعينى وأصبحت فكرة «الواقع المعاش» صورة أخرى للتعبير بدلا من التفكير المجرد، هذا الواقع الذى يعتمد على التعدد والصراع، وليس على الفكرة الواحدة، ولهذا فهل يمكن التأريخ ليحيى الرخاوى بوصفه فيلسوفا؟ فهذا ما أحاوله لاسيما أنه اهتم بالإبداع ممارسة وقراءة كعوامل تساعده فى قراءة أزمة الوجود الإنسانى.. بالإضافة إلى استفادته من التراث الفلسفى، لدى هيجل وهوسرل والفينومينولوجيا، والوجودية، ونقله كثيراً من مفاهيم هذه الاتجاهات الثلاثة إلى ميدان الطب النفسى فى مصر(٢٩).

ورغم تعدد كتابات يحيى الرخاوى، وتنوع مجالاتها ، فى الطب النفسى، وفى الرواية وفى الشعر، وفى الفلسفة ، والنقد الأدبى... إلا أنها تؤدى إلى بعضها .. هذا بالإضافة إلى (مجلة الإنسان والتطور) التى تحمل سماته وأفكاره وهى تعبر عنه فى صيغة تنظيمية للفكر، حين يحاول التحقق من خلال جماعة إنسانية، والفكر الذى لا يتطور فى هذا الاتجاه التنظيمى يبقى أسير الفردية ، بينما يحاول يحيى الرخاوى أن يكون صاحب مدرسة مصرية فى الفكر والحياة فتتيح هذه الصيغة له أن يمتد لدى آخرين كما حاول من قبل أن يستفيد من تجربة الشيخ والمريد فى مدرسة التصوف، لينقلها فى صورة مرتبطة بواقع العصر الذى نعيش فيه وملابساته ، من خلال علاقة المريض بالطبيب.

لكن ما يقلق أى باحث لأعماله، أو مقالاته التى ينشرها فى الصحف، هذا الحرص من جانب يحيى الرخاوى على إدارة حواره الداخلى أمام القارىء، وبيان وجه الصراع الداخلى بين الإمكانية والتحقق، بين الوعى المجرد والوعى الممكن حتى يخشى المرء من التفكير فى تقديسه لذاته على هذا النحو الذى لا يترك فيه صغيرة أو كبيرة إلا وسطرها على الورق، فهل يريد بها كشف ادعاء الوعى، ويتخذ من ذاته نموذجا؟ لفضح هذا الادعاء

ونفيه باستمرار ولكنه يجعل القارئ يتوقف عند هذه الدينامية المبدعة فى حركة الذات ويجعل الموضوع الذى يطرحه ثانويا، بالقياس لما قد عرضه من آليات الازدواج والتمزق والغرور والكشف.. وقد تطور الأمر فى أبحاثه الأخيرة(٣٠) لتصبح كل هوامشه إحالات لأعماله السابقة، رغم تطوره وتخليه عن كثير من المفاهيم السابقة، مثل تحمسه لقراءة نجيب محفوظ بردها إلى التوصيف العلمى الجاهز لأحوال الذات الإنسانية ثم اكتشافه أن ما يطرحه النص الأدبى هو صورة من صور حالات النفس ، التى قد تشتد حينا، أو تضعف حينا، وخرج بذلك من تفكير الذاكرة المغلقة إلى التفكير الإبداعى المفتوح، فهل يكون هذا صورة من صور تقديس الذات؟ لاسيما حين يلح على تأمل حركية الذات فى مواجهة أى موضوع دون أن يكشف عن فعله الآنى سياقاته... وهو بهذا يشترك مع آخرين، من رموز الفكر العربى المعاصر فى خلق سياق خاص به، ولذلك فإن آلية الحذف، تقوم بدور فى فهم كتاباته.

بدأ مشروع يحيى الرخاوى الفلسفى منذ كتابه «حيرة طبيب نفسى» حيث نجد بذور أفكاره ، عن فاعلية الطبيب فى كشف البعد الخفى للإنسان ، دون أن يرده إلى الذاكرة المحفوظة وإنما يدع «الإنسان » يعبر عن نفسه، وينصت الطبيب إلى صوت

الوجود الذى ينطق به الإنسان حين يكون فى أزمة، فينتقل إلى مستوى الشفرة «أو اللغة الخاصة» التى تتطلب مهارة وتدريبا لفهم الوجود، وظهرت بذلك بوادر استخدام الفينومينولوجيا، كممارسة عربية، واكبت فى ذلك الوقت ، اهتمام لطفى عبد البديع بهذا المنهج فى دراسة الأدب، وقدمه زكريا إبراهيم فى تناوله لمشكلة الفن، وهذا المنهج قد عبر عن نفسه بعد ذلك صراحة فى محاضرة ألقاها يحيى الرخاوى فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، عن منهجه الذى يستخدمه فى أبحاثه ودراساته ، وصرح بالمنهج الفينومينولوجى وظهر الاهتمام بذلك فى ترجمة بعض النصوص لعلم النفس الفينومينولوجى فى مجلة الإنسان والتطور ولكن الرجل حاول أن يقدم ممارسة خاصة به لهذا المنهج، فهو ليس ترديدا لأفكار هوسرل فى كتابه «الأفكار» وإنما هو ينتمى لاتجاه خاص داخل تيارات الفينومينولوجيا المختلفة (من المعروف أن هناك الفينومينولوجيا التى تقوم على أساس الوصف الخالص للظواهر ، والفينومينولوجيا التكوينية، والفينومينولوجيا الهيرمونطيقية التى نجدها لدى مارتن هيدجر وتقوم على التفسير وليس على مجرد الوصف الخالص وهناك الفينومينولوجيا الوجودية)(٣١) التى تنطلق من أزمة العلم

الإنسانى وتتضمن بالتالى نقدا مستمرا للممارسة الطبية والعلم على السواء، وهذا ما أفضى به إلى علم النفس الفينومينولوجى، الذى يتكون عن طريق التأمل الانعكاسى للذات، التى تنتقل فيه من نظرتنا للأشياء أو الوقائع إلى تأمل خبراتنا بالأشياء، أى نتحول من حالة الإدراك الحسى إلى تأمل الخبرة والتخيل ، ولابد أن نعى أن الانتقال هنا، كما يحدث فى الآلية التى يتحرك بها يحيى الرخاوى فى دراسة الجنون أو الإبداع أو العدوان، لا تعتمد على الاستقراء، أو الاستدلال وإنما يقوم بوصف لماهية أو معنى تلك الخبرات القصدية للوعى، وهذا ما فعله فى كتاب «حكمة المجانين» فالوصف هنا لخبرته بوقائع وأحوال الإنسان فى حالة الجنون، ينطوى على إيجاد معنى لخبراته التى يعايشها أو يعايشها شخص آخر، وهذا التأمل الانعكاسى هو فعل إيجابى لأنه محاولة للفهم، من خلال الجهد الفعال لذات يحيى الرخاوى وهو يحاول أن يفهم معنى خبرته فالمجانين ليس لديهم الوعى لكى ينقلوا لنا هذه الحكمة فى تلك الصورة التى نقلها لنا الكتاب ولكن الكاتب اعتمد على فعله الانعكاسى فى التأمل، والحياد الذى لا يجعله محصورا فى نطاق خبراته الذاتية فحسب، وإنما يتيح له الانتقال إلى ما يسميه هوسرل مفهوم الذات البينية أو المشتركة intereubiectivity لأن فعل التفكير

الفينومينولوجى هو فعل مفتوح للمعرفة، لا تنفصل فيه ذاتى عن الآخرين وليس منغلقا على ذاته.

وترتب على هذا أن يحيى الرخاوى لا ينطلق من التصورات، ولكن من الوقائع الخاصة بالمرضى، ولذلك فإن ديوان الشعر بالعامية هو حضور للأشياء مقابل التصورات، وهو لايريد بذلك استبدال العلم القائم بعلم جديد، وإنما يريد أن يزحزح العلم القائم، ليحفر تحته عن سمات مصرية خاصة لملامح خبرته بالمرض فى إطار المكان الذى ينتمى إليه، وهو يعتمد فى هذا التأسيس لنظريته على أساس قوى هو وقائع المرضى «ذاتهم»، بدلا من البدء من تصورات العلماء والفلاسفة السابقين التى لا يمكن الاحتكام إليها، وإنما يحتكم إلى الوقائع ذاتها، ويأتى كتابه الضخم المدرسى عن الطب النفسى «السيكوباتولوجى» تأويلا لهذه الوقائع ، لتصبح هى الشرح على المتن، بدلا من عكس الظاهرة، ليصبح «الأولى» هو ما يشاهده بالحواس، وليس ما يستدعيه من الذاكرة ويصبح اعتماده على الوقائع للبحث عن معناها فى باطنها، بدلا من البحث عن معناها من خلال النظريات السابقة، وهنا يبدأ من جذور العلم، من المعطيات بدلا من النظريات، وهو بذلك يريد أن يعلمنا أن أحوال وأقوال المريض ذاتها هى التى تعلمنا ، وليس تصوراتنا عنها، ولذلك

ينبغى أن ننصت إليها ونرهف السمع لها ...

وهذا ما نجده فى قراءاته اللاحقة عند نجيب محفوظ لاسيما فى دراسته عن «الموت فى ملحمة الحرافيش»(٣٢) فهنا تخلى عن منهجه القديم فى اعتبار شحاذ نجيب محفوظ تعبيرا عن الاكتئاب ولكن الشحاذ يقدم صورة من صور الاكتئاب المرتبطة بعوامل عديدة قد تساعدنا فى اكتشاف أشياء جديدة بدلا من محاصرة الصورة بمعطيات الوعى الجاهزة، وتكررت هذه القراءات فى أعمال فتحى غانم، وهنا تحرر من الإلحاح لتكوين منظومة خاصة، وتحرر أيضا من الفروض المسبقة التى كبلته فى القراءة النفسية، ورفضها بعد ذلك، كما رفض أيضا الدور الذى يقوم به الطب النفسى المعاصر فى إعاقة ولادة الفرد وتناميه وتطوره نحو حياة خلاقة ومبدعة، وتدجنه فى الحياة المعاصرة، وفق مفاهيم مسبقة تقتل الروح المبدعة فى الإنسان، وهذا لم يتأت له إلا من خلال البدء بما هو معطى لنا فى الخبرة المباشرة ، فقد أوضح فى نهاية رواية «المشى على الصراط» أن المرضى الذين يشفون يعودون من جديد، بعد أى اختبار حقيقى مع المجتمع للألم الذى لا يمكن احتماله، فأصبح أمامه طريقان، إما أن يواجههم بحقيقة المجتمع ـ وهو فى الحقيقة نحن ـ ونحن مطالبون جميعا بتطويره وتغييره، لكى تكون الحياة محتملة، وفى

الاتجاه المبدع الخلاق، وإما أن نعطيهم مسكنات ومخدرات معاصرة، وجرعات من الوعى الزائف.. لكن كل هذا لخدمة من فى النهاية؟ وما هى الصورة التى يمكن أن يؤول إليها المجتمع حينذاك؟(قدم توفيق الحكيم رواية بعنوان «نهر الجنون» بين فيها أن من يشرب من ذلك النهر يجن، ففى البداية، كانوا قلة لكن حين شرب الجميع إلا واحدا من النهر، صار العقلاء منبوذين، وتغير الوضع القيمى، وصار على العاقل الوحيد أن يشرب من النهر، حتى لا يشعر بالاغتراب والتوحد وهذا يعنى أن صفة الجنون، هى مفهوم معيارى وثقافى تطلقه فئة محددة على مجموعة من الأفراد) وبعض الأفعال.

لذلك الإشكال الرئيسى الذى واجه يحيى الرخاوى هو أنه يرى أن الواقع - بصورته وعلاقاته السياسية والاجتماعية والثقافية - تدفع الأفراد الصادقين مع أنفسهم إلى اختيار الجنون، كأحد البدائل المطروحة لمعايشة ما يحدث، وهروبا من المسئولية التي يمليها عليهم وعيهم الحاد بإشكاليات الواقع، فشعر أن الأمر أكبر من الطب النفسى أمام الجنون ، والمسألة فيها هذا البعد السياسى، الذى يظهر بشكل صريح أو خفى.. وأن خطورة هذه المهنة، أنها يمكن أن تدمر المجتمع بأسره، إذا لم يواكب نقد الجنون، نقد المجتمع ذاته، ونقد مؤسساته بكافة

أشكالها ، لكن الحل الذى طرحه الرخاوى فى الفترة الأخيرة، من خلال مؤسسته الخاصة (دار المقطم) هو دعوة لخلق يوتوبيا خاصة، جزيرة منفصلة عن أرض الواقع، تختلف لغة الحديث داخلها عن الحديث خارجها، لأن لها منطقا خاصا، مختلفا عن منطق العالم، ولكن ألم تتكون هذه المؤسسة من المرضى القادرين «الذين يدفعون» ومن خلال علاقته بالمؤسسة التعليمية التي ينتمى إليها، ووفرت له هذا الكم من المريدين الذين يشاركونه «الطريقة» وينفصلون عن المؤسسات الأخرى الشبيهة على أرض الواقع، ولكنها لا تستند إلى نفس الفلسفة التى تقوم عليها هذه الفلسفة، فلم يصل إلى «عقل تواصلى» يتيح التواصل مع غيره، ويسمح بهذا التعدد فى الرؤى... ويبدو صورته وكأنه يدرك الحقيقة، وهو لا يدعى ذلك، ولا يزعم أحد هذا.. وهو الذى يحتكم إلى الواقع المعاش للمرضى ، فقد رفض فكرة «إعادة التجربة» و«العينة الضابطة» وهى أفكار حولت العلم إلى أداة للتبرير، وليس للاكتشاف.. واعتمد على قصدية الوعى الفعال، فيتوجه الوعى نحو موضوعه، فى فعل خاص، يمنع هروب المرء من مواجهة الوقائع عن طريق التوازى بين الفعل القصدى الذاتى، وفعل التفكير الذى ينطوى على موضوع التفكير، وهذا استبصار يسميه الرخاوى (الحدس الإكلينكي) بمعنى أن

الموضوع الذى نفكر فيه يكون حاضرا حضورا قصديا، وليس موجودا وجودا واقعيا، ولهذا فإن التفكير الفينومينولوجى يقوم بعزل الموضوع والنظر إليه بشكل مستقل، وهذا البعد الهيجلى فى إدراك الصراع والتناقض داخل الفعل القصدى ذاته، وداخل الأنا واضح في تفكير يحيى الرخاوى من خلال تعريفه للعلاج النفسى بأنه صراع بيولوجى بين نشاط مخ إنسان ذى خبرة ونشاط مخ إنسان فى محنة ، واكتشافه لمبدأ الهنا، والآن ، الأنا، وهذه المبادىء الثلاثة ذكرها هيجل بشكل صريح فى كتابه «فينومينولوجيا الروح» أو ظاهريات الروح، ففى صياغته لرواية المشى على الصراط فى الجزء الأول منها الواقعة، يصور الثنائية الوجدانية فى تطورها نحو استيعاب التناقض، أو ما يسميه بمرحلة «الولاف الارادى اليقظ» أو مرحلة الديالكتيك الحى، أو الجدل التطورى للإنسان عبر مراحل من الألم الحى، ويرى أن الاصلاح كله يهدف إلى احياء ريالكتيك النمو بطريقة عملية ومباشرة وواعية إلى حد ما، وهو يربط كل هذا بتطور مادى واضح بحيث يربط تطور الحياة بتطور النوع وتطور الفرد، ويربطها بأزمة الجنون، المتصلة بتطور الفكرة والإبداع(٣٣) وفكرة الكلية التى يستمدها الرخاوى من مدرسة الجشتالت هى فكرة هيجلية، لأنه لا وجود لديه إلا للكل(٣٤) وقد

فهم الرخاوى فلسفة هيجل فهما واعيا، فالجدل الهيجلى حياة وممارسة، وليس مفاهيم نظرية، والفكرة ليس لها وجود إذا لم تتموضع بشكل حسى، وهذا ما جعل صياغة الرخاوى، تقترب من جوهر فلسفة هيجل، وهى لا يمكن نقلها، ولكنها كالخبرة، التى تؤدى صياغتها فى تصورات لفظية إلى محو الجانب الجوهرى فيها، ولولا معاناة كاتب هذه الدراسة فى فهم هيجل فى رسالته للدكتوراه، ما كان من الممكن استيعاب النقلة الفلسفية التى تحققت للذات الأوروبية من خلال هيجل، من خلال تجسيد هذا السعى الإنسانى من المتناهى إلى اللامتناهى عبر تموضع هذه الأفعال، ورحلة الرخاوى هى ممارسة للفلسفة عبر المراحل الهيجلية الثلاث، التى تتداخل فى علاقات خاصة متفاعلة تتيح فى النهاية صياغة سلوكية ولفظية تجسد الوعى بالعالم فى مستوياته المختلفة، وقد نظر الرخاوى إلى مرضاه بوصفهم فلاسفة عبر شفرة خاصة من اللغة البصرية والسمعية وذلك من الرد الفينومينولوجى لخبراته عن المرضى التى تسبقها المرحلة السلبية فى التوقف عن إصدار الأحكام إلى المرحلة التى ينتقل فيها من واقعة الوجود إلى الماهية بهدف الوصول إلى الطابع المميز لظواهر المرضى، بحيث يمكن تنقيتها مما هو فردى وعرضى، وهذا لا يتم لديه من خلال التعميم، وإنما من

خلال إمعان النظر فى حالة جزئية (لاحظ إشارته الدائمة لصديقه الفصامى الذى تردد عليه ثلاثة عشر عاما)، وإمعان النظر هذا يسميه هوسرل (عيان الماهيات) وهو رؤية ماهوية بالمعنى الواسع للرؤية ـ التى يمكن أن يقوم فيها التخيل بدور هام، وهو يختلف عن الحدس الإكلينكى الذى يشير إليه يحيى الرخاوى، فالبعد المتخيل يقوم بدور كبير فى رؤيته لأنه يتيح له اكتشاف الإمكانات اللامحدودة التى يمكن أن يتطور إليها المريض، فى احتمالات تفاعله الوجودى مع أزمة... ولذلك فإن يحيى الرخاوى أقرب فى فلسفاته إلى الهيجلية التى تهتم بالصيرورة ، منه إلى الوجودية التي تهتم بماهية الوجود، لأن الصيرورة تعبر عن علاقة الإنسان بعالمه من خلال قدراته المحدودة، بينما الوجودية قد تؤدى إلى شكل من أشكال «اليأس» الذي يختلف فى طبيعته عبر معنى المسئولية والتكليف والرؤية الكونية، التى تتسع لدى الرخاوى لتفسح مجالا للتجربة الدينية كخبرة خلاقة، وليست معوقة كما قد يدعى البعض بل وطرح بعدا جديدا من قضية الدين، وهو الخوف من الإيمان الذى يجعل المرء يتحمل تبعات لا نهائية من «السعى الائتلافى المتصاعد للتناسق مع الكون الأعظم طولا وعرضا مهما اختلفت الأسماء»(٣٥).

هذه إشارات للبعد الفلسفى فى تجربة يحيى الرخاوى وهى تبين لنا أنه قد أدار مع الفلسفة حوارا حيا، وليس ميتا ولم تكن هذه القراءة محاولة لتلخيص أفكاره، وإنما استنارة لبعضها، فنحن نتيح لأنفسنا من خلال ما نتناوله من موضوعات، وهو قد حل إشكاليات فلسفية كثيرة، جعلته يتجاوز الإشكاليات التى أثارتها المثالية - (لاحظ أن المثالية والمادية مفاهيم ذاتية، نختصر بها أعمال الفلاسفة، لكى نتيح لأنفسنا فهمها، لكن لا توجد فلسفة مثالية تماما وأخرى مادية) - وارتبط بالواقع المعاش وفسره بأنه العالم الذى نجد أنفسنا فيه، وقد وقع يحيى الرخاوى فى أزمة حين حاول الانتقال أو العبور من (الأنا) التى أخذت لديه سمات مطلقة، وواقع العالم المعاش التاريخى، ولذلك لم يستطع أن ينظر للعالم إلا من خلال موضوعه الذى انتهى إليه، فقد رأى أن العالم لا يمكن دراسته إلا من خلال التوقف عن إصدار الأحكام على (المرضى)، ورده إلى الذات، ليصبح ذلك العالم الذى يكون له معنى بالنسبة لحياته الواعية، وقد حاول يحيى الرخاوى عبور هذه الهوة بين الذات والعالم عن طريق الفن، فكتب (المشى على الصراط) وقد حاول أن ينطق الجنون بشكل معقول ، حتى أفرط فى المعقولية للتعبير عن اللامعقول

ولذلك نقل الوعى بالتجربة لكنه لم يجعلنا نشعر بمستويات التجربة الأخرى، بينما فى محاولته الشعرية ، كان أفضل حالا، لأنه لم يسجن الصيرورة فى سجن ميت هو الوعى المتعقل، وإنما ترك الصيرورة تعبر عن نفسها فى حالات النفس المتغيرة على الدوام.

ولعل الفن فى تجربة يحيى الرخاوي هو الذى يدلنا على أنه قد أصبح واعيا بشكلٍ قلق بوجوه قصور التحليل الفلسفى والطبى الذى يقدمه، فهو قد لجأ للفن لكى يستبعد أوجه القصور هذه، لكن كان هذا ممكنا فقط من خلال التخلى عن أجزاء كبيرة من نظريته فى الوجود الإنسانى وهو لم يكن على استعداد ليذهب إلى هذا الحد، فلجأ إلى الشروح العلمية لتعويض هذا النقص لكن الأزمة بدأت تنفرج فى دراساته عن الجنون، والإبداع، والرؤية الجدلية التى تستوعب الثلاثى : العادية، والجنون، والإبداع، لتبقى هذه الحالات الثلاث، إمكانات تتوزع الإنسان فى لحظات حياته المختلفة، وليست تنميطا للبشر، وإنما لحالاتهم..

إن أهمية مشروع يحيى الرخاوى تتجسد فى أنه يطرح صيغة للتساؤل الذى لا يحول الموضوع (الجنون) إلى شعار يفرغه من محتواه الحقيقى من الألم والانتقال والغياب وإنما

يجعله حاضرا داخل كل منا حين يرفض مسئوليته، ويلجأ لأسهل الحلول، إيثارا للسلامة، والتساؤل لديه(طريق) لا يتكهن المرء بنهايته فهذا متوقف على تطوره الفعال، وعدم استكانته للوهم الذاتى أو الوهم المختلق .. وهو طريق يشبه طريق الصوفية الذى يعتمد على إيجابية الفرد مع ذاته من خلال مسيرته الفيزيقية، وهو يبقى - أى يحيى الرخاوى - مثيرا لكل ألوان الحوار...

ويمكن أن نتساءل كيف تناول الإبداع العربى لدينا موضوع الجنون؟ وما هى الكيفية التى تناول بها هذا الموضوع؟ أليست هذه الكيفية تعكس درجة الوعى بالجنون كظاهرة إنسانية؟ وتوجد لدينا كتابات عن الجنون فى التراث، أبرزها دراسة أحمد خصخوصى عن: الحمق والجنون فى التراث العربى من الجاهلية إلى أواخر القرن الرابع(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٩٣) وهو يستند إلى تقديم ما ورد فى كتب التراث دون أن يقدم رؤية فكرية أو نفسية أو اجتماعية لظاهرة الجنون فى المجتمع العربى، لكن تحمد له المبادرة في تناول هذا الموضوع وإن كان لم يتطرق إلى آراء الفلاسفة العرب حول الجنون. وهناك كتاب آخر للدكتور شاكر عبد الحميد عن : الأدب والجنون(الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب النقد -

سبتمبر ١٩٩٣) حيث تناول العلاقة بين الإبداع الفنى والمرض العقلى والعلاقة بين الخيال والأحلام، وقدم نماذج من الأدب العالمى مثل الجنون فى أعمال شكسبير وديستوفيسكى وسترندبرج، وكافكا وادجار آلان بو، ولكنه لم يتطرق للجنون فى الأدب العربى، بوصفه موضوعا، أو بوصفه آلية من آليات الكتابة الجديدة التى تحاول الكشف عن المقموع والخفى فى الإنسان.

وقد تناول الرخاوى تجربة الجنون فى رواية الحرافيش لنجيب محفوظ، وتوقف عند تلك الشخصيات التى انحدرت من عاشور الناجي، وتريد أن تقهر الموت فتجن، لأن الموت يعنى فى حقيقة أمره الحياة والتغير والصيرورة والتحول من حال إلى أخرى، هذا التحول هو عملية النمو أو التطور التى يخضع لها الكائن الإنسانى، وحين يرفض الإنسان الموت، فإنه يرفض الحياة أيضا، لأنه يعنى ثبات الإنسان عند عمر معين، ولا يتجاوزه ، وهذا الثبات هو قبول للعدم والغياب، وهذا هو الجنون بعينه، ولذلك فإن رفض الإنسان لفكرة الموت هو رفض لقبول التناقض الذي ينطوى عليه وجوده، وقد استفاد الرخاوى من هذا النص الأدبى حتى أنه يطالب بإنشاء دورية مستقلة عن أعمال محفوظ فقط، ذلك لأن رواية مثل الحرافيش قد أفسحت

المساحة لمعنى العقل والإنسان والجنون من خلال إدراك هذا التضاد الذي يجعل الجنون مرتبطا برفض بديهيات الوجود الإنساني وقد سبق ليحيى الرخاوى أن توقف عند صور مختلفة للجنون فى أعمال نجيب محفوظ فى رواياته السابقة مثل الشحاذ والسراب، ولكن الرخاوى لم يقدمها كحالات مرضية وإنما قدمها كحالات للنفس الإنسانية فى مسيرة تطورها ، فالجنون هنا هو علاقة بين الإنسان وما يحيط به من أحداث تعبر عن نفسها فى صورة ردود أفعال لتكوين نفسى واجتماعى وبيولوجي يظهر فى خيالات المرء وأحلامه بحيث يسيطر إحساس ما على كيان الإنسان كله، فلا يرى العالم إلا من خلال ثقب صغير ضيق يمنعه من القدرة علي الحب أو العمل أو التواصل، ويرصد الرخاوى اختلاف سمات الجنون فى الحرافيش عنها فى أعماله الروائية الأخرى، ففى الحرافيش نلتقى بالجنون فى صورته المطلقة حيث يغيب المرء عن العالم، ويعيش العدم بينما فى السراب والشحاذ نجد صورة لحالات الوجود الإنسانى الأصيل التى قد يمر بها أى فرد منا فى مسيرة تطور وعيه بذاته وتطور وعيه بالعالم من حوله، فهو ألم مرتبط بالحزن لما آل إليه حال الفرد فى علاقته بالعالم حيث يشعر بالاغتراب الحاد وانشطاره عن الجسد الاجتماعى الذي

ينتمى إليه، وهذا الألم ضرورى، رغم ضراوته ، لولادة الفرد ونموه ودخوله إلى مرحلة جديدة من الوعى والاكتشاف والتطور، ودرجة احتمال الفرد للألم الناتج عن عمق الرؤية واتساعها هو الذى يحدد مسئوليته عبر أفعاله ويحدد قدراته أيضا..

ولا يتوقف الرخاوى عند الجنون كموضوع لبعض أعمال نجيب محفوظ بوصفه جرثومة شاذة أو قدرا غريبا يأتى من الخارج إلينا كما يفعل أطباء النفس، وإنما يعنى أن هذا التصور هو وظيفة دفاعية من قبل الطب النفسى، ومن قبل الإنسان ذاته، لأنه يجعل الإنسان غير مسئول عن جنونه الذي ينطوى على قدر من الإرادة التى تستسلم وترفض قبول تناقضات الذات والعالم، ويصل الرخاوى إلى أن الجنون داخلنا ، ولكل فرد جنونه الخاص، الذي قد يستغرق ثوانى، أو يمتد فى الزمان، والشخص السوى الكامل غير موجود، وإنما هو تفاوت بين مساحة العقل، ومساحة الجنون داخلنا وبالتالى فإن أعماله النقدية تكشف عن قصور (النموذج الطبى) فى استيعاب حالات الإنسان، وعن الكشف عن عمق الأزمة الإنسانية وصراعاتها الداخلية التى تحتدم داخل الذات، وتوقف عندها الرخاوى في تحليله لأعمال ديستوفسكى، وفى شروحه للنفرى، ليوسع من مساحة الاستيعاب ، التى ضاقت بفعل اعتماد النموذج الطبى

على قوالب رصاصية، تعوق تقديم الرؤية الإنسانية فى حيويتها وطزاجتها .. ويكشف عن التماس بين الجنون والإبداع، الذى يتضح فى تحليله لمفهوم الزمان ومستويات الخبرة والفعل بين الجنون والإبداع..

- ٥ -

أتيح لكاتب هذه الدراسة فرصة معايشة تجربة يحيى الرخاوى عن قرب، بعد أن كتبت الجزء السابق دون أن ألتقى به من قبل، وولد لدى أسئلة طرحتها عليه، وقدم إجاباته عن هذه الأسئلة فى مكان غير هذا من المجلة، ولكن أتيح لى اختبار كل ما قدمته من خلال المعايشة الحية حسب ما أتاحه لى من الاقتراب منه، عبر حلقة البحث الأسبوعية، والندوة الشهرية، التى تعتبر الأولى فى عيادته، والثانية بمستشفى المقطم، وكانت فرصة للحوار الحر الصادق وهز أركان الاستكانة للواقع كما هو، وهو ما يطلق عليه التعتعة، الذى يسيطر عليه، حتى لا تتحول الجلسة إلى شلة تنفصل عن هموم العالم السياسى والاجتماعى والعلمى، وبدأت تتضح لي علاقة الرجل بالتراث ، والفكر العربى، ومن ثم الاقتراب من منهجه، فالمنهج لديه ليس خطوات نظرية أو عملية، وإنما معايشة ثم رصد ما يحدث من أجل تنظيم صياغة أفعاله، بما يتيح له التواصل فالفعل اليومى

كإيقاع للوجود هو ما يحرص عليه الرجل، دون ادعاء بامتلاك حلول جاهزة، لكل ما يحدث فى الواقع الذى يشبه الزلزال فى المرحلة الأخيرة، وارتبط بزلزال داخلى آخر، يواكب بلوغ يحيى الرخاوى سن الستين مما تطلب مراجعة ونقدا ذاتيا، وصل إلى حد القسوة مع الذات فى بعض الأحيان لاسيما أنه يتساءل عن المحنة التي يمر بها الطب النفسى المعاصر، هذه المحنة التى تجسد منعطفا خطيرا فى مسار المجتمع المعاصر، ولاسيما أنه قد شعر أن أدواته فى التأصيل العلمى اعتمادا على الأمثال الشعبية قد تضاءلت قيمتها، نتيجة غياب هذه الثقافة الشعبية وتواريها، التى تنقل خبرة الأجيال وانصهارها - فى اليوم المعاش، لكنه لايزال يحرص على قراءة التراث ليس كما هو، وإنما إعادة إنتاج هذا التراث، (لاحظ قراءته للقرآن وللأحاديث النبوية وللنفرى) من خلال خبرة الذات، وعلى ضوء تجربته ومسارات وعيه... فشرحه لنصوص النفرى، لا تتماثل ، بل قد تتصادم لدرجة تقديم نص مضاد لنص النفرى... وبالتالى يقدم مستويات أخرى للنص الأصلى لم يكشف عنها ولكن من خلال خبرة الوجود.

كل هذا أتاح للرجل الاستفادة بكل ما يقابله فى مسيرته اليومية ليتحول الفعل / الوعى إلى تجسيد أقصى ما يمكن أن

يتيحه ما يقابله.. وهو يجسد بهذا الإمكانية البشرية حين لا تهدر قدراتها... وتتواصل مع كافة أشكال الاتصال، ورغم أن ممارساتها تتجسد فى كتاباته وتقدم رؤية قد تختلف مع بعض مدارس الطب النفسى فى مصر، إلا أنه ليس ضد الطب النفسى كما أنه ليس مع الطب النفسى القمعى - ولا يشارك فى دوره- الذى يقوم بتزييف الوعى، وإنما هو حريص علي مهنته، ولا يحرص على أن يلعب دور الأديب أو الشاعر، وإنما يمارس هذه الأدوار من خلال كونه طبيبا نفسيا فى الأساس لأن هذه الحرفة قد أتاحت له مساحة خطيرة من الرؤية وإعادة النظر، وقد استفاد منها فى مسيرة تطوره النفسى والإبداعى، ولكنه يناهض أشكالها السلطوية، فى ترويج الدواء، الذى يتحول إلى أداء للاستكانة الكيميائية الممتدة...

يدهش المرء من معايشة الرجل، وهو يقاوم الانتماء لجيله الذى استسلم لما هو قائم، وأصبح دوره هو التبرير بينما هو يقاوم ويشارك بجدية فى كل الأشكال الممكنة لمقاومة هذا الزحف الاستهلاكى للقيم، وهو يرصد أزمة مجتمع، ينتقل من حالة إلى أخرى، دون أن يتيح لأفراده المشاركة فى صنع قرار حياتهم اليومية، فأصبح الفرد مغتربا عن فعله اليومى، وعن مجتمعه، وهو يجاهد لتجسيد هذا الاغتراب ليتحول لقوة من قوى المقاومة

لكل ما هو زائف.

تجسد تجربة الرخاوى أن الفعل مرتبط بثقافة المؤسسات وليس ضدها، أو بمعزل عنها، وأقصد بثقافة المؤسسات طرق إنفاق الوقت من خلال مؤسسات السلطة، وبالتالى فإن تجربته هامة، لأنها تجسد صورة المثقف العضوى، الذى يترابط عضويا بالمؤسسات التى يقوم بنقدها أى يمارس الحضور النقدى داخل هذه المؤسسات وهذا يعنى الارتباط بشكل ما بالنسق العام للبناء القيمى لهذه المؤسسات فى مرحلة تتيح له فيما بعد تجسيد مشروعه المفارق... وهو نموذج يبين استحالة العزلة دون تشويه فى الرؤية، وأن التواصل والاختلاف مع هذه المؤسسات هو الجهاد الأكبر بدلا من التهميش والتشويه والحصار بحلول جاهزة فى مواجهة ما يحدث على أرض الواقع..

إن مشروع الرخاوى لا يمكن تلخيصه فى عبارات قليلة، وإنما هو فعل يومى مواكب لوعى يعبر عن نفسه بأشكال متعددة من الكتابة بمستوياتها المختلفة، وشأنه شأن معظم من استفادوا من المنهج الفينومينولوجى لا يمكن تصنيفه، والتصنيف يكون هنا حيلة من الباحث، ليجعل الموضوع/ الرخاوى مفهوما له، أو إدخاله فى منظومة أخرى، وبعد المعايشة يمكن أن نقبله كما هو، دون محاولة أن نضع نسقا له.. لأن هذا

يبعدنا عن فهمه..

لكن ما الفرق بين الوعى بالرخاوى فى كتاباته والوعى به فى ممارساته اليومية؟ الفرق بين الصورتين هو تقابل بين خبرة قدمت التنظيم الصياغى لها، وخبرة تختبر إمكاناتها، فهو فى الممارسة اليومية يطرح عكس ما لديه، ليختبر إمكانات ما يحمله من حقيقة أو وهم، وهذا ما يسميه أدورنو «جدليات السلب الذاتى» فهو نفى وسلب مستمر للتوهم الواقعى، محاولة لكشف القشرة الزائفة التي يتستر الواقع حولها... وهو شبيه ـ مع الفرق ـ بسقراط فى هذا ، حيث يطرح الرخاوى مع تلاميذه عكس الفروض التي يحملها أو يحملها تلاميذه، ويسعى ليرى ما تسفر عنه الممارسة الحية، ليقترب من الحقيقة فى صورتها الجدلية، بدلا من الاستكانة إلى منطق تجريدى يعزله عن الظواهر .. وهو يقدم ممارسة حية لهذا الجدل...

الهوامش

(١) يغلب على هذه الدراسات عرض آراء فوكو، انظر كتاب د. محمد على الكردى: نظرية المعرفة والسلطة لدى ميشيل فوكو، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٩٢م.

(٢) قدم هابرماس هذا النقد فى كتابه «الخطاب الفلسفى للحداثة» انظر تحليلا له فى كتاب: رمضان بسطاويسى فلسفة هابرماس: العقل التواصلى والحداثة: قيد الطبع.

(٣) يقال جنت النبتة إذا غلظت وكبرت، ونعتت بعض الحيوانات بالجنون فقيل هذه ناقة مجنونة إذا اشتدت سرعتها، ونسب فعل الجنون إلى بعض الحشرات فقالوا جن جنون الذباب إذا قوى طنينه وكثر ترنحه فى طيرانه ، انظر مادة: جنن فى لسان العرب.

(٤) أبو حيان التوحيدى: الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٥٣ ، ص : ١٣٥.

(٥) النيسابورى: عقلاء المجانين: تحقيق أبى هاجر محمد السعيد ، دار الكتب العلمية ، بيروت د. ت ، ص ٨.

(٦) ورد هذا الحديث النبوى فى معجم لسان العرب : مادة خفع، ومادة صرع.

(٧) هذه الأسماء تعكس حالات العقل ودرجاته المتفاوتة، التى لها انعكاس على مستوى الادراك والتمييز والفهم، وهى تشترك فى سمات معينة، مثل أن يغمى المصاب بها عليه، حتى يفقد وعيه، وتحدث الجاحظ فى كتابه: «الحيوان» عن هذه الأنواع، وحاول تحديد أسبابها ، فبين أن الخفع يحدث نتيجة ضعف أو مرض والصرع له سمات محددة معروفة، أما الموته، فيرجع تسميتها بهذا إلى أنه يحدث عنها سكوت كالموت، يقول الجاحظ: والموته جنس من الصرع إلا أن صاحبه إذا أفاق عاد إلى كمال عقله».

(٨) يذكر الجاحظ فى البيان والتبيين: «ثلاثة يعودون إلى أجن المجانين، وإن كانوا أعقل العقلاء: «الغضبان ، والغيران، والسكران» ص ٣١٠ من طبعة مكتبة الخانجى،

القاهرة ١٩٧٥، تحقيق محمد عبد السلام هارون.

(٩) يعتبر المجنون مريضا من وجهة نظر العقيدة الإسلامية ، فقد رأى الرسول (ص) قوما مجتمعين حول إنسان، فسألهم عن الأمر، فقالوا له إنهم مجتمعون على مجنون، فرد عليهم: «هذا مصاب» (ورد فى لسان العرب: مادة جنن).

(١٠) الجاحظ: «الحيوان» تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابى الحلبى، القاهرة ١٩٥٥م، ص ١٨٦.

(١١) انظر: لسان العرب مادة: هام ، ومادة : كلب.

(١٢) تحدث الجاحظ فى كتابه «الحيوان» عن مضار لحم الماعز قائلا: إياك ولحم الماعز، فإنه يورث الهم ويحرك السوداء ويورث النسيان ويفسد الدم، وهو والله يخبل الأولاد ..ص ٤٦١.

(١٣) الجاحظ: «الحيوان» ص ٤٧٩.

(١٤) ابن حزم: «طوق الحمامة فى الألفة والألاف» دار مكتبة الحياة - بيروت ، بدون تاريخ، ص ١٦٧.

(١٥) ذكره النيسابورى فى كتابه «عقلاء المجانين» ص ٨.

(١٦) ذكرت صفة الجنون فى أربع عشرة سورة ترددت فى عشرين آية: سورة الأعراف الآية ١٨٤، سورة الحجر الاية ١٦، سورة المؤمنون الايتين ٢٥، ٧٠ سورة الفرقان الاية ٨، سورة الشعراء الاية ٢٧، سورة سبأ الآيتين ٨، ٤٦ سورة الصافات الاية ٣٦، سورة الدخان الآية ١٤، سورة الذاريات الآيتين ٣٩، ٥٢ سورة الطور الآية ٢٩، سورة القمر الآية ٩، سورة القلم الآيات : ٢، ٦، ٥١ سورة التكوير الآية: ٢٢.

(١٧) أحمد خصخوصى : الحمق والجنون فى التراث العربى من الجاهلية إلى أواخر القرن الرابع ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ٩٣م ص ٦٨.

(١٨) المرجع السابق، ص ٦٨.

(١٩) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٢٠) ورد هذا الحديث فى سنن أبى داود، فى باب الحدود، «سنن أبى داود»، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار إحياء السنة النبوية ، القاهرة، د. ت. ص ١٧.

(٢١) أحمد خصخوصى «الحمق والجنون في التراث العربى» ص٧٠.

(٢٢) العاملي. الكشكول ، دار إحياء الكتب العربية، عيسى اليالبى الحلبى، القاهرة ١٩٦١، ص ٣٤.

(٢٣) ابن أبى أصيبعة: عيون الانباء فى طبقات الأطباء، دار مكتبة الحياة، بيروت بدون تاريخ ص ٤٥٠ ـ ٤٥١.

(٢٤) تذكر بعض كتب التراث مثل ابن عبد ربه: فى العقد الفريد، على أن الحبس قد يكون اختياريا من قبل الشخص رغبة فى العزلة والانفصال عن الناس، وقد يكون إجباريا لكن لا يمكن الترجيح بعزل المجنون.

(٢٥) أحمد فؤاد الأهوانى: الكندى، فيلسوف العرب، سلسلة أعلام العرب، العدد ٢٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٤م ص ٢٣٥.

(٢٦) انظر دراسة يحيى الرخاوى عن الشعور بالاثم مجلة التطور.

(٢٧) التفت يحيى الرخاوى لهذا ، وناقش الجنون كظاهرة اجتماعية لها دلالة ينبغى الالتفات إليها فى دراسة له بمجلة الطليعة القاهرية.

(٢٨) T.W. Adarno, Politics and Econmics in the Interview Material, in T.W. Adarno et al., The Autharitasian Personality. (New York Harpir & Brothers, 1950).

(٢٩) د. يحيى الرخاوى: مقدمة فى العلاج الجمعى ، عن البحث في النفس والحياة، دار الغد للثقافة والنشر، القاهرة ١٩٧٨م ص ١٥٨.

(٣٠) انظر نمونجا لهذا بحث عن الجنون والابداع مجلة فصول ١٩٨٦/٤م

(٣١) Herbart Sriegelberg, the Phenomenolo gical manement 2 voes, (The Hague: Martinus Mjhoff, 1969) vol. 1, p. xx vii.

(٣٢) يحيى الرخاوى: قراءة فى نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢م، ص ٦٢.

(٣٣) يحيى الرخاوى، مقدمة فى العلاج الجمعى، ص ١٣٦.

(٣٤) Hegel: Phenamenoloy of Spisit by A.V. Milles with analysis of the text and Rolewasd by J. N. findLay . clasendon Press, Oxford, 1977. p. 297.

(٣٥) يحيى الرخاوى: مقدمة فى العلاج الجمعى ، ص ١٩٢.

الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى عند نجيب محفوظ

القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى

- ١ -

يتجسد الخطاب الثقافى للأمة فى أشكال الإبداع جميعا، وطرق إنفاق الوقت، وصورة الحياة اليومية، وفى التقاليد والأعراف المختلفة، وكلمة الخطاب discourse هنا لا تعنى المكتوب فحسب، بل تعنى المقول المنطوق، وصورة الفعل أيضا(١) والخطاب، بهذا المعنى ، يعبر عن ذات الأمة فى مسار وعيها بذاتها وبالعالم من حولها، ومن ثم فهو ينم عن خطتها فى التنمية الحضارية بأبعادها المختلفة، وتجسد المؤسسات الرسمية والشعبية والوعى الراهن(٢) لهذا الخطاب ، بينما يجسد الفكر والإبداع «الوعى الممكن» لهذا الخطاب لأنه يكشف عن إمكانات الأمة فى مشروعها الحضارى، لمواجهة حاجات المستقبل.

إن محاولة العثور على الخطاب الثقافى للأمة من خلال تحليل النصوص الفلسفية التى قدمها الفكر المصرى(٣) لن يكشف إلا عن خطاب ثقافى واحد، لأن الفكر - بطبيعته - يكشف عن

الوحدة الكلية، ويقوم باستبعاد التعدد الذى يكشف عن التفاصيل الدقيقة للثقافة المصرية فى أبعادها الجغرافية والاجتماعية، ذلك لأنه يعتمد ـ فى بناء نسقه الفلسفى – على لغة التصورات، ومن ثم، لن نجد الثقافات المتداخلة والمتضمنة فى إطار الثقافة الكلية للأمة ووعيها، التى تعبر عن شرائح اجتماعية متعددة، ويختلف حضور هذه الطبقات والكيانات الاجتماعية تبعا لمدى قربها أو بعدها من الخطاب الثقافى السائد، بينما فى الإبداع ـ بأشكاله المختلفة، ولاسيما الأدب ـ نجد الخطاب الثقافى ممثلا للعناصر الجوهرية بآليات ورؤى مختلفة، ويقوم الخطاب الأدبى بمهمتين أولاهما الوظيفة الحفظية للتراث الحياتى اليومى، الذى لم يدون، لأن التدوين مرتبط بمشروعية هذا التراث واتفاقه مع السلطة السائدة، وهذه الوظيفة الحفظية تجسد تاريخية الوعى الذاتى للأمة فى مسار حياتهاالاجتماعية والسياسية وثانيتهما تعبير الخطاب الأدبى عن الأنساق المتباينة من هذا الخطاب الثقافى للأمة لدى تلك الكيانات الاجتماعية التي تقع على أطراف الخريطة الاجتماعية للمجتمع المصرى، ومن ثم تكشف التعدد والصراع فيه.

ولم تستطع النصوص الفلسفية التى قدمها المفكرون المصريون أن تقدم الفكر المصرى بوصفه حصيلة صراع بين

أنماط وصور حياتية تعبر عن الثقافات المتداخلة والمتصارعة فى وعي الأمة، الشفاهى منها والمدون، وإنما قدمته بوصفه تعبيرا عن خطاب أوحد للثقافة. ولعل هذه النظرة ـ التى تعتمد فى كثير من جوانبها على النصوص المدونة، أو خلال المعلومات التى تسمح السلطة، فى مختلف العصور التاريخية بتداولها ـ تغفل النظرة الشعبية التى تنتج ثقافة مغايرة، لها أسئلة مختلفة عن تلك التى يطرحها الخطاب الفلسفى(٤) وقد حاول الإبداع الأدبى ـ والقصصى خاصة ـ تقديم طقوس الحياة اليومية، والجوانب الثقافية لهذه الطقوس، وكانت له الأسبقية فى إبراز التباين اللغوى داخل مصر، مما يعكس منطقا خاصا وإدراكا لغويا للعالم، متمايزا عن ذلك المطروح فى أجهزة الاتصال.

وهذه الدعوة ليس الهدف منها إهمال التناول الفكرى لقضايا الواقع المصرى، ولكنها دعوة إلى الاهتمام بالإبداع من حيث هو مصدر إيحائى، له طبيعته الخاصة، فى الوعى بالخطاب الثقافى ذي الملامح والسمات المتعددة للأمة فحين تقوم بتحليل مضمون النصوص الفكرية للمفكرين العرب مثل حسن حنفى، طيب تزينى، حسين مروة، محمد عابد الجابرى، عبد الله العروى، محمد أركون وغيرهم، يمكن القول إن الخطاب العام واحد، وإن الاختلاف يقتصر على استخدام المصطلح فحسب،

وليس هذا حكما ، ولكنه توصيف يمكن التوصل إليه من خلال تحليل مضمون كتابات هؤلاء المفكرين(٥) فالقضايا لديهم واحدة، وهي جميعا تتركز حول إعادة بناء البنية الثقافية للخطاب العربي عن طريق خلخلة الأسس العقائدية والفكرية لرؤية العالم للجماعة البشرية العربية، ورغم اختلاف المناهج التي استخدمها هؤلاء المفكرون فإن النتائج التي توصلوا إليها تكاد تكون واحدة. فما يسميه محمد عابد الجابري في كتابه (نقد العقل السياسي العربي) باللاوعي السياسي الجماعي للشعب العربي، ويطلق عليه حسن حنفي المخزون النفسي للجماهير، ويعتمد كل منهما على اختيار مادة التراث من خلال كتابات بعينها، بالرغم من أن ما وصلنا من التراث لا يعبر بالضرورة عن «الكل الثقافي» ولكن هذا لم يمنع المفكرين العرب من التعامل مع هذه المادة التاريخية، واختيار ما يعضد منها موقف المفكر أو يثبت أو ينفي دعواه، دون أن يحفر تحت سطح هذه النصوص ليكشف عن الغائب أو المغيب والمسكوت عنه، لأسباب شتى(٦) وليكشف عن مواقف ورؤى البشر الذين شكلوا صورة حياتهم وفق حاجاتهم الإنسانية والاجتماعية والجغرافية.

ولذلك، كان اقتراح دراسة الإبداع من منظور البحث عن الثقافات المتداخلة لوعي الأمة بذاتها، لأن الإبداع - في كل

صوره ـ تعبير عن إدراك متعدد للحواس، يعبر عن تصور هذه الفئة المبدعة للعالم، وانتماءات هذه الفئة تسجل هذا الإدراك على نحو له خصوصياته وآلياته فى التعبير الإنسانى، وبالتالى يمكن اكتشاف الخطاب الثقافى بمعنى اكتشاف صور الحياة التى تتبناها قطاعات من الشعب.

وقد ساهم اتساع كم الإبداع الأدبى ـ القصصى والروائى بشكل خاص ـ فى تصوير جماليات المكان المتعددة، فى طابعها الحفظى لذاكرة الأمة الثقافية، وفى تصوير ثقافة الأطراف المختلفة عن ثقافة المدينة التى أصبحت ـ بفعل أدوات الاتصال ـ مشدودة إلى المدن الاستهلاكية فى الغرب، التى تروج لصورة الحياة التى تنتج من خلال السلع وتروج لها شركات متعددة الجنسيات، مما جعل أهل المدينة العربية يتخلون عن حريتهم طواعية فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناتهم الروحية وشروط حياتهم الاجتماعية، ويأملون فى صورة الحياة التى قدمها «المركز» لتأكيد سيادته الثقافية ولترويج سلعه المرتبطة بنمط بعينه من الحياة.

وإذا كان المركز الأوربى والأمريكى يحفل الآن بثقافات مضادة لثقافة المدينة، التى تعبر عن نفسها فى ثقافة الاستهلاك(٧) وتدعو هذه الثقافة المضادة إلى تبنى النمط

الشرقى والأسيوى أملا فى صورة جديدة للحياة أو ثقافة جديدة أصبح لها مشروعية الوجود، بعد أن فقد العقل الأوروبى مصداقه فى تأكيد مرجعيته فى قبول أى ثقافة أخرى من ثقافات الأطراف واستطاعت أبحاث كلود ليفى شتراوس وأدورنو وهابرماس وهوركهايمر وجارودى أن تخلق مناخا يساهم فى خلق صراع ثقافى داخل ثقافة المركز، هذا فى وقت تتطلع فيه المدينة العربية (التى اهتم بها نجيب محفوظ من خلال القاهرة، التى كانت المكان الأثير لديه، حيث تدور فيها جل أعماله الروائية والقصصية) لتأكيد انتمائها لثقافة المدينة الغربية، فأصبحت تستورد كل الأدوات التى توفر الجهد والوقت، والتى قد لا يتلاءم بعضها مع حاجات الإنسان العربى الروحية والمادية، ولأن هذه الأدوات ليست من صنعه، فإنه يظل أسيرا لثقافة المدينة الغربية ويحتذى حذوها فى حل المشاكل التى تنشأ، لأسباب مختلفة، عن تلك التى ظهرت هناك.

ولذلك، فإن التحديث(٨) الذى ينادى به الفكر العربى يحتاج إلى نقد، والعقلانية التى ندعو إليها يجب ألا تقتصر على صورة العقل المنطقى البارد الذى يميل إلى صياغة أى شىءإلى قواعد كمية. لأنه حينذاك يتحول إلى آيديولوجية تؤكد السائد، ولا تدعو إلى نفيه وتجاوزه إلى أفق أرحب، ولا تفسح المجال للخيال الذى

يحلم بصورة أجمل للحياة، ولذا، ينبغى نقد تصورنا عن العقل نفسه، ويبدو أن العقل العربى يحتاج إلى ثورة أشبه بالثورة الكانطية، التى بدأت بنقد أدوات المعرفة، وكان هذا - فى حد ذاته - تحديدا للموضوعات التى تخضع للعقل، واستبعاد الموضوعات التى لا تدخل فى نطاقه، وذلك لأن الافتتان بالعقل، علي هذا النحو، جعل من العقل أداة تبريرية فى أيدى الطبقات التى تسعى إلى تكوين ماهيات ثابتة عن القيم لترسيخ استقرارها النفسى والسياسى ويصبح العقل أسطورة سياسية تتأبى على النقد الذى يبرز الطابع الكيفى للعقل، ولعل بدراسة دعاوي العقلانية كما تتجلى في كتابات المفكرين العرب ستجد أن صورة العقل لا تتضمن أبعادا عميقة بقدر كاف، كالبعد الجمالى مثلا، والبعد التواصلى للعقل، وغيرهما وهذه ليست دعوة ضد العقل وإنما إشارة إلى أنه لابد من تعقل وعينا بالعقل، وإلى أن مشروعاتنا التنويرية تحتاج إلى التعدد بدلا من التصور الأوحد الذى يسيطر عليها، ولاسيما أن عصرنا يؤمن بأن الوصول إلى الحقيقة مرتبط بتوصيف قدراتنا على إدراك أبعادها وهذه القدرة مرتبطة بالتطور الاجتماعى والتاريخى.

ولذلك، فإن دراسة النص الإبداعى للبحث عن الخطاب الثقافى، لا تعنى تجاهل النصوص الفكرية، بل يمكن الإفادة

منها في محل المقارنة مع الإبداع الذى يضم صورا شتى عن الحياة والتراث والسياسة والأسطورة بالمعنى الإيجابى وهذا لن يتأتى إلا بفهم الثقافة العربية بوصفها مفهوما واسعا يضم كثيرا من الثقافات التى تعبر عن كيانات اجتماعية، لها مصادرها المتباينة فى الإبداع الثقافى ولاسيما أن النقد الجزئى، وليس النقد الثقافى قد ركز على دراسة الإبداع - بصوره المختلفة - بوصفه يعكس ثقافة واحدة، ولم يفهم الوحدة بوصفها تعبيرا عن التعدد والتباين النوعى داخل الثقافة المصرية وبالتالى، اتسم فهم الإبداع الروائى والقصصى والشعرى والفن التشكيلى والموسيقى والعمارة، بكونه تعبيرا عن الثقافة المدونة، وتم تجاهل «الثقافة الصامتة».

والمقصود بالثقافة الصامتة تلك الثقافة التى تنتجها الجماعات الإنسانية، عبر صيرورة حياتها الاجتماعية، والتى لا تندرج تحت إطار الطابع المرجعى لثقافة المجتمع، وهو الإطار الذي اجتهدت الطبقة المتوسطة - بعد تعليم أبنائها ، بعد ثورة ١٩١٩ وتقلدهم المناصب السياسية - فى إعادة صياغة التراث وفق مفاهيمها عن العالم، من أجل تكوين ماهيات ثابتة للقيم الثقافية تساعد على ترسيخ وجودها الاجتماعى فى مسيرتها السياسية التى عبرت عن نفسها بعد ذلك في ثورة ٢٣ يوليو

١٩٥٢ وذلك من خلال الاستعانة برؤية العالم المستمدة من ثقافة الغرب. وتوارت فى الظل تلك الثقافات الشفاهية، والثقافات التى تسكن أطراف الرقعة الجغرافية المصرية، كما توارت أيضا - من الخطاب الثقافى للطبقة المتوسطة - الجماهير التى لن يتطابق تصورها للحياة مع تلك الصور التى تروج لها أجهزة الاتصال، فانخرطت هذه الجماهير فى الطرق الصوفية وأشكالها الحياتية التى تجسد ثقافتها، وأصبح لها مواسمها واحتفالاتها الطقوسية بالموالد حول أقطاب أسطورية تسكن الوجدان المصرى، وتمتد رموزها المكانية من أسوان إلى الأسكندرية، لدى جماعات عديدة مثل القبائل والعشائر وجماعات الغجر والنوبة وغيرها.

والمجال هنا لا يتسع لحصر هذه الثقافات وصورها الحياتية، وإنما ما نريد قوله إن هذه الثقافات تم الوعى بها من خلال الإبداع، ويمكن أن نضرب مثالين على ذلك، الأول من يحيى الطاهر عبد الله فى القصة القصيرة، حيث عبر عن جماعات الغجر، التى تتميز عن الكيانات الاجتماعية الأخرى بعدم انتمائها لمكان محدد داخل مصر، وإنما تتجسد حياتها فى صورة التنقل الدائم من مكان إلى مكان آخر، ولهم أعرافهم فى الزواج والحياة ، ولهم مفاهيم خاصة عن الملكية، وأبنية القيم

تعتمد على التغير وعدم الثبات الذى تعكسه حياتهم. واتخذت القصة لدي يحيى الطاهر عبدالله ـ من خلال التعبير عن هؤلاء وعن عمال البناء ـ تقنية قصة «القول» التى تعتمد على القص والحكى الشفاهى فى بناء عالمه الأدبى ونجده أيضا لدى محمد مستجاب فى (التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ) و(ديروط الشريف) فبناء القيم لدى «نعمان» مختلف تماما عن بناء القيم لدى أهل القرية، ونجده أيضا فى مجموعتي سعيد الكفراوى: (ستر العورة) و(مدينة الموت الجميل) ونجده أيضا فى أعمال الفنانة التشكيلية سوسن عامر التى تستلهم الوجدان الشعبى الذى يدرك العالم بوصفه أشياء محسوسة بذاتها، ولا يقوم بعملية التحويل الدلالى لكى يكون مجموعة من التصورات المجردة، كما هو الحال عند الطبقة المتوسطة، فاستخدمت الألوان بصورتها الوحشية والبدائية، وأفادت من عالم الثقافات المصرية المتعددة فى التعبير عن فن مصرى له هوية خاصة تعكس علاقة الإنسان بالمكان والمناخ ومفردات الكون لديه التى تعكس رؤيته الإبستمولوجية والميتافيزيقية للعالم.

والمثال الثانى من عبد الحكيم قاسم الذى قدم فى روايته(أيام الإنسان السبعة) التصوف الشعبى الذى يفهم التصوف بوصفه سلوكا وحياة ووجداناً ، وممارسة حياتية بين

البشر، دون إحالة لعبارات مجردة، فتتجسد صورة أخرى للتصوف مختلفة عما هو سائد فى الكتابات النظرية عنه، وهذه الصورة ترتبط بالتصوف فى مظاهره الحية ، المعيشة كتجربة إنسانية، كل يوم فى بلادنا.

لكن، لماذا لم يكشف النقد عن هذه الثقافات فى معرض تحليله لهذه الأعمال الإبداعية؟ قد يرجع هذا إلى أن النقد ظل ينظر للإبداع بوصفه انعكاسا للثقافة التي يتبناها الناقد، ولم يدع هذه الإبداعات تكشف عن نفسها، وعن الثقافة التى تطرح أفقا للحياة ورؤية للعالم مختلفة عن تلك التى نجدها فى مفاهيم الوعى السائد فى المجتمع، وتكمن المفارقة فى أن النقد حاول تفسير اختلاف ما تطرحه هذه الإبداعات عن ما هو سائد فى المجتمع المصرى. بتفسيرها من خلال ما هو سائد. أى أنه كان يقوم بعملية تعسفية نتيجة لوجود إطار مرجعى واحد يفترض أن هناك بعدا واحدا للثقافة المصرية، بينما هى فى الحقيقة قائمة على أبعاد متعددة تكشف عن رؤى متنوعة للوجود والحياة والعقل يظهر فى استخدامها للغة، حتى إن هناك لغة للألوان تظهر فى استخدام «الرايات» بالموالد، وفى سيادة ألوان معينة فى الملابس فى مناطق جغرافية واجتماعية، وكل هذا يشكل ظاهرة لغوية خاصة ، يمكن رصدها، وهذا يظهر غنى وثراء

الثقافة المصرية.

وتكمن أزمة المجتمع المصرى السياسية فى أنها ترسخ صورة بعينها للحياة اليومية، لم يعد ممكنا تحقيقها للسواد الأعظم من الجماهير التى سارت فى ركب التعليم الذي يرسخ لهذه الصورة وتتبنى الطبقة المتوسطة البيروقراطية، هذه الصورة وتدافع عنها، باعتبارها جزءا من الدفاع عن وجودها السياسى - من خلال برامج محددة، ونتج عن هذا تراجع شرائح اجتماعية داخل الطبقة المتوسطة لتلحق بجماعات أخرى لم تستطع أن توجد عن طريق الصورة المكرسة للحياة اليومية، واستطاع الإبداع المصرى أن يعبر عن هذه الأزمة السياسية، بل أن يشير إلى إمكانات متعددة للخروج من هذا المأزق عن طريق نقد هذه الثقافات الشائعة فى أجهزة الاتصال التى تقوم بتزييف الوعى، وتعتبر تجربة فتحى غانم الأدبية من أكثر النماذج الإبداعية تمثيلا لهذا النقد الثقافى، ورصدا لتاريخية النهضة والسقوط لثقافة الطبقة المتوسطة، بينما نجد فى المقابل أن الدراسات الفلسفية لدينا قد اهتمت بدراسة الفكر الغربى باعتباره علما للأفكار ولم تحاول دراسته بوصفه نتيجة للجدل الاجتماعى، والتراث أيضا، تم تقديمه أو تأويله وفق إيديولوجية تتبع هذه الثقافة السائدة، دون الالتفات إلى التراث العينى،

ولذلك لابد أن نشهد أن الإبداع المصرى - رغم تخلف النقد عن متابعته في هذا الجانب، ورغم اعتماد الأديب والمبدع على فاعلياته الذاتية فى خلق شروط إنتاجه، حيث لم تخطط مؤسسة ما لتوفير الحد الأدنى لخلق شروط الإنتاج الأدبى فإن المبدع - كان الفريد فى قدرته على رؤية التعدد والتباين والتعبير عنه، ونقد الثقافة السائدة، حتى غدا الإبداع المصرى هو أكثر النشاطات إيجابية فى واقعنا المعاصر.

ولايزال الفنان المصرى - بالرغم من كل شيء هو الوجه المشرق لدينا، والمبدعون المصريون بأجيالهم المختلفة، يشاركون فى إنتاج ثقافة غنية بتعددها، ولم يتوقفوا عن الإبداع بوصفه تفجيرا لرغبات وصور وأفكار لم يتمكن الفرد من التعبير عنها، وبالتالى لم تصبح الكتابة لديهم عملية أنطولوجية لقراءة الذات، وإنما تجاوز إدراكهم هذا كله، حيث أصبح الإبداع عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعات البشرية فى الوطن، وتسهم في الوقت نفسه في تنمية الحساسية الجمالية ، أى الإدراك الحسى للعالم، على نحو ينمى الوجدان فى إطار مغاير للثقافة السائدة.

وهذه الدراسة التى تحاول الكشف عن الخطاب الثقافى للإبداع الأدبى لدى نجيب محفوظ، هي دعوة إلى التمييز بين

«النص» و«الخطاب» فى الإبداع، فالنص يكشف عن آليات وتفاصيل الثقافة ،وكيفية الوعى بها، بينما الخطاب هو توجهات هذه النصوص ووضعها فى إطار الخطاب الكلى لأدوات الاتصال فى المجتمع، وهى أيضا دعوة إلى الاحتفاء بالإبداع المصرى الجاد وإبراز جهوده فى تعرف الهوية المصرية، وحرية المبدع هى الشرط الجوهرى لكى يسهم المبدع فى تطوير المجتمع. أما نظرتنا الحالية للإبداع - التى تعكسها مواقف المؤسسات الرسمية من المبدع - فتفترض مجتمعا منغلقا واحدا يفرض نمطا وحيدا من الرؤى ويجعل مما هو قائم المثال والمرجع الأسمى ويلغى بالتالى كل اجتهاد إبداعى يعبر عن التركيب الخلاق بين الذاتى والموضوعى ، بين ما هو موجود وما هو ممكن، بين الحاضر والمستقبل، وبالتالى فهو جدل متوتر لا يتحقق إلا ضمن سياق من الصراع والحوار بين القوى المختلفة للمجتمع، ولا يمكن أن ننظر للهوية المصرية بوصفها شيئا قد اكتمل وانتهى وتجمد فى الماضى وما على الأجيال الحاضرة إلا تمجيدها والتغنى بها ، فالهوية المصرية ليست معطى ساكنا فى الماضى وإنما هى معطى متطور ومتحرك ويجب أن نعطى لها أفقا أرحب من الماضى. إن الانفتاح على العالم لا يتحقق إلا بانفتاحنا على الداخل، حتى لا تتحول هويتنا إلى مجموعة من

السمات والصفات الثابتة التى تدل علي غياب الحيوية التاريخية.

- ٢ -

هل يمكن اعتبار النصوص الأدبية مصدرا من مصادر تحليل الخطاب الثقافى للأمة؟ وهل لهذا المصدر طبيعة خاصة، تعكس فلسفة ما، وتجسد خطابا ضمن الخطابات العديدة التي يحفل بها الواقع؟ وما أهمية هذا المصدر فى كشف جوانب الخطاب الثقافى؟

إن الخطاب الثقافى الذى تطرحه أعمال نجيب محفوظ يجسد الفلسفة بالمفهوم المعاصر التي لم تعد تقتصر على التصورات المجردة، وإنما تعكس صيرورة الواقع المعيش(٩) ولهذا ، فإن أعمال نجيب محفوظ - بهذا المعنى - تقدم فلسفة أو خطابا ثقافيا عبر عن فاعليات اجتماعية فى الواقع، وتطرح برنامجا أو مشروعا يمكن أن ينهض الواقع على أساسه، وقد كان نجيب محفوظ حريصا علي تقديم رؤيته للتيارات والثقافات التى تتحرك فى الواقع الاجتماعى، دون الوقوع فى أسر التفسير المسبق، فحيرة «كمال عبد الجواد» فى الثلاثية هى تجسيد لحيرة مجتمع، بأسره، على منعطف تاريخى تدخله الأمة بكامل تياراتها المتباينة. فكمال عبد الجواد ليس رمزا ، لكنه تعبير كلى

عن الوعى بالمصير لدى الطبقة المثقفة، ولذلك، يمكن القول إن أعمال نجيب محفوظ فى الثلاثية وغيرها تجسد الخطاب النموذجى للأمة(١٠) الذي يمكن للنقد الثقافى أن يبرز عوامل الصراع والتعدد داخله، من أجل صياغة نوع من التواصل ـ أساسه الصراع ـ بين هذه الثقافات.

ويمكن أن نطرح هنا تساؤلات عدة:

ـ كيف تناول نجيب محفوظ قضايا الوجود العينى في أعماله الروائية؟ وهل تكشف عن البعد الإبستمولوجى والميتافيزيقى فى خطابه الأدبى؟

ـ ما العلاقة بين تنامى خطاب نجيب محفوظ وحركية الفكر المصرى والعربى المعاصر، فى رؤية كل منهما للقضايا الرئيسية التى يطرحها عصرنا الراهن، وتفجرها مشكلات الواقع اليومية، عبر الخلفية السياسية والتاريخية؟

ـ هل يبشر نجيب محفوظ بفلسفة جديدة ضمن خطابه الأدبى متعدد الجوانب، الذي يمكن دراسته على المستوى السياسى والاجتماعى، والأدبى، وأيضا الفلسفى، لاسيما أن الرواية لاتزال هى أداة الفلسفة المعاصرة فى التعبير عن رؤاها؟(١١).

ـ هل يمكن للإبداع المصرى والعربى أن يكون مشروعا

فكريا، لم يفصح النقد عن أبعاده المختلفة بعد؟ لاسيما بعد غياب الجمالى والمتخيل من المشروعات الفكرية الراهنة.

- هل يمكن الإفادة من صياغات الخطاب «المحفوظى» فى الصراع الدائر الآن بين تيارات الفكر فى بلادنا؟

هذه بعض الأسئلة التى تطرح نفسها عند دراسة الخطاب الثقافى للإبداع فى أعمال نجيب محفوظ ولكن كيف يمكن تناول أبعاد هذا الخطاب الثقافى فى هذه الأعمال؟ خصوصا أن هناك دراسات كثيرة ركزت على دراسة آليات هذا الخطاب وتقنياته الجمالية.

لقد قمت بتقسيم القضايا من خلال تقصى روايات نجيب محفوظ، وهذا الترتيب للقضايا لم يرد في هذه الروايات على هذا النحو، وإنما هو إعادة بناء لمحتوى الخطاب المحفوظى بما يساهم فى الكشف عن الإبستمولوجيا الوجودية التى يرتكز إليها ، فلقد بدأ بالتاريخ على أنه أداة لفهم الواقع المعاصر، ولم يبدأ بالميتافيزيقا.

١- قضايا الميتافيزيقا: وهى تبدأ من الإنسان ، وإدراكه عوالمه، وهذه القضايا ليست - لديه - مجردة فالقلق الميتافيزيقى، وقضايا الوجود الإنسانى متلاحمة فى نسيج واحد، فالبحث عن «الجبلاوى» فى (أولاد حارتنا) يمثل صورة تشير، ضمن ما

تشير، إلى البحث عن الفاعلية ، وبحث الإنسان عن القدرة التى تتيح له أن يفهم ما يجرى على أرض الواقع، ليكون قادرا على استغلال مواد الواقع الخام فى إنتاج حياته، فالدلالة الدينية قد تكون هى القشرة الخارجية لهذا النص التى ينبغى تجاوزها إلى دور الإنسان فى إنتاج حياته. وقد صدرت هذه الرواية فى وقت كانت تتم فيه محاولات فى الفكر المصرى والعربى من أجل تحويل مركز الاستقطاب لوعى الإنسان بواقعه إذا أراد أن يكون فعالا بدلا من تقليب الذاكرة البشرية، فالعلم ليس مقابلا ـ بمعنى التضاد ـ للاهوت، وإنما هو منهج لمواجهة ما يجابهنا من مشاكل جزئية تتصل بإنتاج الإنسان لحياته اليومية، فى تفاصيلها الجزئية، بينما اللاهوت هو رؤية «كوزمولوجية» ذات طابع كلى، يرتبط إدراكه بمجمل التجربة والخبرة الإنسانية، فى علاقاتها بذاتها وبالكون وأزعم أن الرواية فى طرحها الفهم الميتافيزيقى، لم تكن تطرح التعارض بينهما، بقدر ما كانت تبحث عن المنهج الملائم للإشكالات الجديدة التي يواجهها الإنسان المصرى الذى يجد نفسه مسئولاً عن بناء وطنه بعد تسلمه السلطة، بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، والرواية بهذا المعنى تجسد منعطفا تاريخيا للفكر المصرى، لدى طبقة كانت لا تزال ممزقة ـ بفعل تكوينها الثقافى ـ بين منهجين لمواجهة قضايا

الحياة اليومية، أحدهما منهج كلى مجرد، والآخر علمى عينى، يعبر عن نفسه فى تموضع القضايا وتعقدها، وهذه القضية لم تحسم بعد على أرض الواقع، لأن المؤسسات لاتزال تخلط بين المنهجين فى تناول القضايا التى تعرض لها، ولم تتحول المؤسسات إلى بنية قوية فى هيكل المجتمع، ومن ثم نرى الانشطار المعرفى بين تيارات المجتمع فى استبدال منهج بآخر، وغياب دور المتخصص بسيادة الوعى الزائف فى تشخيص ما يعرض له من قضايا ، وهذا الانشطار المعرفى يتجسد فى تحليل مضمون الخطاب السائد فى الكتابات المختلفة حول الموضوع الواحد من مشكلات الواقع، وتحولت بعض نماذج الخطاب إلى صورة من صور المعيارية التى ينبغى أن تسود فى طرح القضايا ، ولم يفصح العلم عن نفسه في صورة مناهج تفصيلية، تدرس الموضوع من جوانبه المتعددة، وسيطر السبب «الأولى» على تفسير الظواهر الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وهذه أيديولوجية مضللة، لكنها لا تزال حاضرة فى الخطاب المعرفى، ومعناها نقل النهج اللاهوتى فى التفكير إلى شئون الحياة اليومية، وهو نهج ينزع عن الإنسان فاعليته، ويبسط الموضوعات فى البحث عن الجوهرى الذي يتفق مع العلة الواحدة الكافية لتفسير كل شىء، ولا يخدم الدين فى شىء،

ويجعل من المعيارية «النصية» سلطة تمارس تأثيرها في الحياة العملية، حيث يغيب الوصف وهو مفتاح فهم الواقع، ومن ثم تأتي مرحلة التفسير، والتخطيط لإنجاز ما هو استراتيجي في الثقافي.

٢ـ القلق الميتافيزيقي: وهو يتصل بعالم رواية (أولاد حارتنا) فالبعد الإبستمولوجي ضروري للتفرقة بين العوالم الممكنة التي يخوض فيها الإنسان، وتكتنف تجربته في العالم، وقد تواصل هذا القلق في رواية (الطريق) أيضا، وارتبط البحث الإبستمولوجي عن الحقيقة، بمفهومها الإنساني، بالبحث عن الهوية، ومعنى الوجود، ودلالة الانتماء، وكأن نجيب محفوظ يطرح ميتافيزيقا للقلق الاجتماعي الذي يغير من وضعية الإنسان وموقفه من السلطة، وللقلق الميتافيزيقي الذي يمثل بحثا عن التحقق الوجودي.

٣ـ من الميتافيزيقا إلى العدالة الاجتماعية: بمعنى أن الكاتب ينتقل من القلق الميتافيزيقي في (أولاد حارتنا) و (الطريق) إلى القلق الاجتماعي، كما يتجلى في الصيرورة التاريخية للمجتمع الإنساني في (اللص والكلاب) و(ملحمة الحرافيش) ويمكن المقارنة هنا بين نجيب محفوظ وفريدريك شيلر في فهم كل منهما للعدل الاجتماعي فلقد اهتم شيلر بهذا في مسرحية

(اللصـوص)(١٢) التى تحـاول أن تطرح حـلا لغـيـاب العـدل الاجتماعى، يقترب من المفهوم الذى قدمه محفوظ فى رواية (اللص والكلاب) فالبطل لدى كل منهما يسرق من المجتمع من أجل غاية نبيلة ، وكلاهما يرفض فساد المجتمع ، ولكن كل منهما ينتهى نهاية مأساوية أيضا.

٤ـ الوعى بالمصير: يؤدى افتقاد العدالة والحرية فى المجتمع إلى اغتراب الفرد عن نفسه، نتيجة لاغترابه عن الكل الاجتماعى الذي ينتمى إليه، لأنه يشعر أن المجتمع يضاد وجوده الفردى، ويحدث هذا الشرخ العميق بين الفرد والمجتمع، ومن ثم يتراجع الوعى بالمصير من الوعى الكلى به إلى الوعى الفردى به، وهذا الوعى الفردى ينتهى بحدود الذات الضيقة، وتتعدد مصائر الأفراد فى ارتباطها بالوعى الممكن لديهم، ويتعدد الأفراد ذاتهم، لأن الانتماء بالمعنى الاجتماعى لم يعد موجودا، ومن ثم، يثار السؤال: لماذا يتبنى الفرد مسئولية المجتمع بأسره، بينما لا يستطيع أن يتحمل مسئولية ذاته فردا؟ وقد تجلى هذا فى بداية (الحب فوق هضبة الهرم)، فالبحث عن المعنى الميتافيزيقى، والوجودى يصبح متاحا جين يتجاوز الفرد مشاكل الضروريات التى يمكن من خلالها إنتاج حياته، بينما فى المرحلة اللاحقة التي يؤرخ لها نجيب محفوظ ـ كتطور للوعى وأشكاله لدى

الأفراد - يصبح توفير الحد الأدنى - وهو السكن والعمل - غير متاح، لا توجد قضايا البحث عن المعنى والانتماء والوعى بالمصير.

ه- الواقع واليوتوبيا: بعد أن قدم نجيب محفوظ توصيفه للمجتمع المصرى، وجسد المأساة التى يعيشها الفرد، قدم كتابا فلسفيا، هو (رحلة ابن فطومة)، وهو يمثل البحث فى النظرية السياسية، ويشرح هذا من خلال تحليله الفكر السياسى عبر العصور المختلفة من خلال المدن التى تتبنى نظاما سياسيا ما، ويقدم الأبعاد الميتافيزيقية والإبستمولوجية لليوتوبيا، ويصل إلى نتيجة مؤداها أن البحث عن الجحيم والفردوس يكون في الأرض، وليس فى السماء وهذه صورة لمفهوم الفكر السياسى تختلف عن صورة الفارابى عن المدينة الفاضلة.

٦ – مفهوم التاريخ عند نجيب محفوظ : هل هو تاريخ أجيال، أم تاريخ طبقات وفئات اجتماعية؟ وما علاقة التاريخ بالإبداع الأدبى فى الرواية من خلال الأعمال التى قدمها محفوظ فى بداية أعماله الأولى. فالتاريخ فى ذاته لم يقصد محفوظ تقديمه وإنما استخدم التاريخ لإثارة قضايا الواقع الملحة، فليست هناك رواية تاريخية تقدم التاريخ بالمفهوم المدرسى لتعليمه، لأن هذا يخرج عن نطاق الإبداع للتعليم، وإنما التاريخ

هنا هو مجاز للتعبير بحرية عما يريد الكاتب تقديمه، لكن الكاتب اكتشف أن هذه الآلية فى الكتابة لا تقدم له إمكانات لتقديم كل ما لديه، ولاسيما أن إلحاحات الواقع التى يريد القاص التعبير عنها أكبر من هذه الآلية، آلية التاريخ فى الكتابة الإبداعية، ولذلك انتقل فى الرواية التى تلى مرحلة كتابته التاريخية ابتداء من رواية (القاهرة الجديدة) ١٩٤٥ ، إلى تجسيد تيارات الفكر المصرى المعاصر كما تعبر عن نفسها فى التيارات السياسية وكانت مأساة «محجوب عبد الدايم» فى (القاهرة الجديدة) تجسيدا لعدم الانتماء لنظرية ما، حتى لو كانت الفوضوية تحميه من هذا التشويه، لكن التاريخ يعود ليلح على كتابة محفوظ فى «الثلاثية» فالنظرة البيولوجية للتاريخ كانت سائدة فى الفكر المعاصر مرتبطة باشبنجلرspengler (١٨٨٠ ـ ١٩٣٦) الذى اعتمد مفهوم المصير فى تصور مستقبل الحضارة، فالمصير لديه ليس قوة خارجية تحدد مصير الإنسان على النحو الذى نجده في الحضارة اليونانية، وإنما الوعى بالمصير هو شعور الإنسان بذاته وكيانه المستقل إزاء قوة إنسانية أخرى تتحداه وتجعل وجوده فى خطر، فحين ذاك تنبثق الطاقات الكامنة فيه من أجل تأكيد الوجود، وقد أفاد نجيب محفوظ من هذا الفهم البيولوجى للتاريخ، ومن طرح اشبنجلر

أن لكل حضارة شخصيتها وخصائصها الذاتية، وهى منفتحة على الحضارات الأخرى، وبالتالى يتوالى عليها ما يتوالى على أى كائن عضوى حى من ولادة ونمو وشيخوخة وفناء، فهناك تعاقب دورى للحضارات فكل حضارة تنتابها ثلاث حالات، أولاها ميلاد حضارة جديدة بفعل استثارة قوى أجنبية لها، وثانيتها: حالة الخضوع والتلاؤم الظاهرى للحضارة الضعيفة التى تتخذ من التشكل الكاذب للحضارة مظهرا لها، لخضوعها بالحضارة الأقوى، والحالة الثالثة اختناق الحضارة فى المهد حين تلتقى بحضارة قوية. فهل أراد نجيب محفوظ أن ينقل هذه النظرة وهذا المنهج من خلال التاريخ البيولوجى لعائلة السيد أحمد عبد الجواد، ولاسيما أن الأفراد فى «الثلاثية» لا يملكون مصيرهم، وإنما تصنعهم أقدارهم التى تحيط بهم من كل جانب لكن هنا الجانب الفردى فى الصيرورة البيولوجية يختلط بأسباب معقدة أخرى، فيتخلى محفوظ عن هذا التبسيط، ليعود فى (الحرافيش) لينتقل من تاريخ الأجيال إلى تاريخ الطبقات، واختبار للفلسفات المختلفة التى يموج بها المجتمع، بما فيها السحر، وهذا يعنى أنه لا يمكن فهم الكلية الاجتماعية للمجتمع المصرى، دون الإحاطة بالتاريخ باعتباره عنصرا أساسيا له، فالتاريخ المصرى القديم يبدأ بتاريخ الأسرات، وهذا ما نجده

في تاريخ أسرة السيد عبد الجواد، لكن فى (الحرافيش) نتتبع النسل الذى ينحدر من سلالة عاشور الناجى، وهى سلالة تمتد إلى ثلاثين فردا عبر أجيال متعاقبة، يحمل كل منها هما عظيما يسعى إلى تحقيقه، من خلال الأفق الذى تتيحه له تجربته.

٧ـ التصوف فى أعمال نجيب محفوظ، هل يمكن أن يكون حلا فرديا، ولاسيما أن الطرق الصوفية - فى مصر - تحتل مساحة كبيرة من الوجدان الشعبى، المنفصل عن التنظيمات السياسية والإعلامية؟ وقد وجد الوجدان الشعبى فى هذه الطرق ملاذا لممارسة الطقوس المرتبطة بتاريخه الطويل، ولكن نجيب محفوظ لم يتعرض للتصوف فى صورته الشعبية، ولكن طرحه باعتباره واحدا من الحلول للبحث عن الحقيقة لدى الطبقة التى تقع فى صدام مع السلطة، لأن الواقع بمفهومه العينى هو نقطة الارتكاز لديه، والتصوف عنده مرتبط بعلاقة عضوية بين الفرد والكون، وهو ملمح أساسى لطموحات الوعى المجرد فى امتلاك حقيقة ما فى عصر يستعصى على المرء فهم أو إدراك أى شىء.

هذه بعض القضايا التى يثيرها خطاب محفوظ، وهى تكشف لنا عن إبستمولوجيا الاستعارة على نحو أثر فى وعى القراء أكثر من الكتابات النظرية، حتى باتت أعماله أحد مصادر الوعى بالواقع لدى الفئة التى تعاظم وجودها بعد ثورة ١٩١٩، وبزغ

نجمها فى الصعود الاجتماعى بعد ثورة ١٩٥٢، وخطاب محفوظ يرتبط بهذه الفئة، ويرتبط بالمدينة، هذا المكان الحداثى، وفكر أو فلسفة المدينة لايؤثران فى مضامين روايات محفوظ فحسب، وإنما يؤثران أيضا فى الآليات التى يستخدمها الكاتب أيضا، فتقنيات الكتابة عن المدينة فى تقاطعات الزمن الذى يحمل ملامح المكان، تعبر عن نفسها فى توالى الحدث، ولذلك، لا يمكن تناول هذه الموضوعات منفصلة بعضها عن بعض، وإنما هى مترابطة فى نسيج واحد، وهذا التوتر فى النسيج المعرفى لفلسفة الكاتب ـ كما تتجسد فى أعماله ـ يجسد التوتر الصراعى لما تتبناه التيارات المختلفة من رؤى وأفكار لتحقيق أحلامها فى الواقع.

ـ ٣ ـ

هذه الجوانب المختلفة التى أشرنا إليها بوصفها أبعادا للخطاب الثقافى لدى محفوظ، لا يمكن تناولها فى دراسة واحدة، لأن لكل منها تبدياتها المختلفة عبر أعماله، فالقلق الميتافيزيقى الذى طرح فى (أولاد حارتنا) يطرح مرة أخرى فى (الشحاذ) ومرة ثالثة فى(ميرامار) فهذه القضايا ذات بعد تاريخى لديه، لا يمكن تجاهلها وقد تنامت نظرته ورؤيته لها عبر

المراحل التاريخية المختلفة التى مر بها الواقع الاجتماعى، وهذا يفترض منهجا يراعى هذه الصيرورة فى المفاهيم - التى تكون الأساس المعرفى لرؤيته الجمالية - عند تناولها ، فهى ليست مفاهيم سكونية، وإنما تتنامى بتنامى العالم، هذا بالإضافة إلى أن نجيب محفوظ لم يستخدم هذه المفاهيم والتصورات كما هى، ولم يعالجها بشكل مباشر، وإنما تناولها من خلال موضوعات عينية، تستقرىء تفاصيل الحياة اليومية، وتكثفها بشكل مباشر ، فالقلق الميتافيزيقى عبر عن نفسه فى تناول نجيب محفوظ لموضوع الموت، وفى كل مرحلة من مراحل الكاتب كان يضيف إليه بعدا من الأبعاد أو يكشف به عن ظاهرة من الظواهر، ففى «الثلاثية» نلتقى بالموت، فى صورة موت فهمى ابن السيد عبد الجواد فى مظاهرات ثورة ١٩١٩ ونلتقى بالموت فى (خان الخليلى) حين يموت رشدى متأثرا «بداء الصدر» حيث سلوكه اليومى لا يجعله يخرج من أحابيل هذا المرض، إلا بالموت، وأخوه يرى فى موته «الحياة» بينما هو قابع خلف نافذته يقرأ الأفكار القديمة، كأنها صورة للموت المعنوى والموت المجازى والموت الحسى بصوره المختلفة، ثم نلتقى بدراسة موسعة للموت فى علاقته بالحياة والوجود والتحقق فى (ملحمة الحرافيش)(١٣) وهى دراسة تقوم على اختبار مفاهيمنا عن الموت من خلال

الفعل التخييلي، ليفضي بنا إلى رؤية وجود الموت في نسيج الحياة والتعبير عن الصيرورة، وتجدد المخلوقات والأشياء وأن الإنسان من حيث هو فرد ليس مركزا للكون، وإنما هو جزء في ملحمة كبرى للإنسانية، وأن التوقف عن إدراك هذا المعنى هو العدم ذاته، ونزع محفوظ بذلك القشرة الخارجية عن توهماتنا عن الموت، المليئة بالشفقة العاطفية الساذجة عن الوعي بالذات في مسيرة الحياة، من خلال فكرة الموت وارتباطها بفكرة الخلود في الفكر المصري القديم. وكأن محفوظ يدير حوارا خصبا مع هذه الاتجاهات في شكل حوار نقدي من خلال هذا الحشد من الشخصيات، التي تقدم ـ من خلال حياتها ـ اختبارا لمفهومها عن الموت، حتى تلك الشخصية التي تتمرد، وتستعصم بالسحر والجن، لكي لا تشيخ وتموت، فيصيبها الجنون، لأن الحياة كلها تتغير، ويبقى هو بلا تغير، كأنه يجسد العدم ذاته.

وهكذا، فإن كل القضايا الفلسفية تطرح نفسها في عدد من روايات محفوظ بصور تعكس التطور في الوعي بالذات من خلال المسار التكويني للأمة عبر صراعاتها المختلفة، فروايات (اللص والكلاب) و(السمان والخريف) و(الطريق) و(الشحاذ) و(ثرثرة فوق النيل) و(ميرامار) تقدم فلسفة خاصة في مفهوم العدل الاجتماعي، وكيفية تحقيقه، وهل يمكن استخدام النضال

المسلح فى تحقيقه، ودور العمل فى حياة الإنسان، والتفاعل بين العلم والدين، ولا يمكن اعتبار رواية (أولاد حارتنا) المضمون الفكرى لهذه الروايات، فالإشكال الذى طرحه محفوظ فى رواية (أولاد حارتنا) مختلف عن ذلك الذي يطرحه فى رواياته الأخرى، فالطابع الفلسفى ـ الذى يتضح فى تسرب مصطلحات الفلسفة إلى البنية اللغوية فى هذه الرواية مثل مصطلح «الخلاء» ـ الذى لم يكن يشير إلى مكان، بقدر ما كان يشير إلى العدم قبل التكوين ـ مختلف لأن الفضاء الروائى هنا مختلف، بالإضافة إلى أن الأسئلة التى تطرحها رواياته الأخرى مختلفة عن الأسئلة التى طرحتها رواية (أولاد حارتنا) وسبق الإشارة إليها، ولا يمكن اختزال العمل الروائى فى صورة الرمز، لأنه يجعل من شخصيات العالم إحالة لشىء خارجى، وبالتالى يجعل من الرمزى ـ الخارج عن العمل الروائى ـ هو الجوهرى ، ويجعل الصورة الفنية للشخصيات الروائية هى الثانوى، وهذا فهم مغلوط لطبيعة علاقة الإبداع بالواقع، لأن الدلالة الروائية لا تقصد التماهى مع الواقع وإنما تجاوزه بحيث يصبح البناء الفنى المكثف والمقتصد إشارة إلى الواقع الفعلى، وأداة ننتقل بواسطتها من الجمالى إلى المعرفى، ومن المجرد إلى المشخص.. فكأن البناء الروائى نفسه نفى بساطة الواقع الخارجى، ونفى

للأحكام اليومية البسيطة، بشكل تتم فيه قراءة الواقع من وجهة نظر الرواية، وليس العكس(١٤).

وعكس الرواية عموما صورة من صور الوعى بالواقع، وليست هى الواقع ذاته، ورواية نجيب محفوظ هى رواية تكرس نفسها لتقديم تاريخية الوعى فى علاقاته بالعالم الخارجى، والمكان والزمان، بل تحاول أن تجاوز الميتافيزيقا التقليدية، لأن كاتبها لا يقدم توصيفا للأفكار بحثا عن أصل الأشياء ، وإنما يطرح أسئلة حية تنم عن أزمة فكرية، تعترض مجتمعا بأسره، نتيجة لتغير علاقاته الاجتماعية والسياسية، مما خلق معاناة فكرية حقيقية لدى الأفراد ، لاسيما أن هذه التغيرات تمس الهوية ولهذا، يرى سمير أمين، فى دراسته عن البعد الثقافى للتنمية فى المجتمع المصرى، أنه إذا كان ماكس فيبر يرى فى البروتستانت سببا فى نشأة الرأسمالية، فى دراسته عن العلاقة بين الثقافة والاقتصاد، فإن الإنسان المصرى - على عكس ما ذهب ماكس فيبر - وجد نفسه مطالبا بإعادة النظر فى تراثه ومفاهيمه عن العالم، نتيجة للتغيرات التى ألمت بواقعه ، ويفسر سمير أمين الفكر المصرى المعاصر، على ضوء هذا التفسير المعكوس لنظرية ماكس فيبر(١٥) وأزعم أن هذا التفسير يتجاهل تواصل سمات ثقافية أخرى ظلت ممتدة، وإن كانت مكبوتة

ومسكوتا عنها فى الخطاب الرسمى للتيارات الثقافية. وقد وقع سمير أمين فى هذا التجاهل ، لأنه اعتمد على النصوص الفكرية، وذات الطابع السياسى ولم يحفل بالنصوص الأدبية، التى تمتاز عن غيرها بحكم طبيعتها بهامش من الحرية النسبية الذى تتيحه الأشكال التخيلية التى يستخدمها الأديب، فلا تقع فى صدام مباشر مع السلطة القائمة، بالإضافة إلى أن المشروع الثقافى كان تابعا للمشروع السياسى رغم أن المشروع الثقافى كان يعنى وجود مخطط عام لاستراتيجية بعيدة المدى فى تأسيس صورة المجتمع الجديد ولعل إخفاق المشروع القومى كان نتيجة لهذه التبعية التى تسحب الثقافى وراء السياسى دون أن تتيح له حرية النقد فى الممارسة الاجتماعية، ولم يقع نجيب محفوظ فى التصور السالف الذي قدمه سمير أمين من تبعية المشروع الثقافى للمشروع السياسى والاجتماعى، لأنه حرص على توجيه نقد فعال للممارسة السياسية وتناقضاتها ويتضح هذا فى رواية (اللص والكلاب) وفى (ثرثرة فوق النيل) وفى (الشحاذ) حيث تحولت العلل النفسية تعبيرا عن ظواهر اجتماعية فى الواقع السياسى لتجسد أزمة الانتماء والاغتراب بمفاهيمه المركبة نتيجة للأزمة التى يعيشها المجتمع المصرى. فالحقيقة فى أفقها الإبستمولوجى عند نجيب محفوظ كانت

تتحدد فى الواقع المعيش، وصورة الحياة اليومية، فلم يتوقف إلا عند الأنماط السلبية التى تجسد وجود هذه المسافة بين الفرد والمجتمع، وتشير إلى هذا الشرخ بين الفرد والجماعة البشرية التي ينتمى إليها والمؤسسات التى يعيش فى ظلها.

إن الخطاب الفلسفى لنجيب محفوظ لا يمكن استيعابه من خلال المفهوم التقليدى للفكر الفلسفى الذى يفصل بين الفكر lo-gos والممارسة praxis وإنما يجسد هذا فى الصورة التخييلية التي تقيم وحدة بينهما، تتضمن الصراع داخلها، وأزعم أن المدخل الفلسفى للقضايا الفلسفية عند نجيب محفوظ يمكن أن يكون من خلال مارتن هيدجر، وليس من خلال هيجل أو ماركس، على الرغم من إفادتنا من كليهما فى قراءة نص محفوظ الأدبى فى بعده الفلسفى ذلك لأن هيجل قد قدم رؤية شمولية تستطيع أن تستوعب كل شيء بينما قدم ماركس الأساس الأيديولوجى لتسييس العالم، وفق مبدأين هما: صراع الطبقات وفائض القيمة، بينما هيدجر لا يتساءل عن الحقيقة، ولكن عن الكيفيات والصور المختلفة لتبديات الحقيقة، لا يسعى إلى امتلاك الحقيقة النهائية بقدر ما يسعى إلى توصيف العالم، وما يحيط بالوجود البشرى من قضايا وإشكالات.

فالميتافيزيقا عند نجيب محفوظ أقرب للميتافيزيقا عند

هيدجر، التى ترتبط بشروط العصر، وتبدأ بالعالم كما هو، كما ينبغى أن يكون، فتتحد الفكرة بالواقع، أو يتحقق الحلم اليوتوبى على نحو ما فعل ماركس ولهذا يمكن القول إن الميتافيزيقا عند محفوظ هى ميتافيزيقا علاقة الإنسان بالطبيعة وبالآخر، وبالمؤسسات القائمة، وتتضح علاقة الإنسان بالطبيعة من خلال إلحاح فكرة المكان التى تلقى بظلالها النفسية والعقلية والتاريخية على الإنسان الذى يعيش فى مكان محدد. ودراسة جماليات المكان فى (خان الخليلى) و(الثلاثية) و(زقاق المدق) تفصح لنا عن أبعاد هذه العلاقة التى تأخذ تارة سمة أنطولوجية وتارة ثانية اجتماعية، وتارة ثالثة سياسية، وهذا البعد الميتافيزيقى فى مفهوم العلاقة قد تولد لدى نجيب محفوظ عبر تراكمات تاريخية، من خلال أعماله التى تجسد مسار تاريخ هذا الوعى بطبيعة هذه العلاقة ومن ثم اكتشف طبيعة الانقلاب الأنطولوجى فى فهم الوجود ذاته، الذى لا ينفصل عن الإنسان، وأصبح مفهوم الحقيقة المتعالية لا وجود له فى هذا النسق الإنسانى.

إن طبيعة علاقة الإنسان بالمكان تفرض عليه آليات فى التعامل مع نفسه، ومع الاخرين، نابعة من شروط المكان ذاته، هذه الشروط – سواء كانت مفروضة عليه من خلال سلطات

رمزية ، تراثية ، أو سلطات مؤسسية – هى المدخل الضرورى لفهم هذه الفلسفة فى سياقها الخاص، وإلا تتحول إلى صيغ مجردة منفصلة عن الزمان والمكان فهذه الآليات التى حرص نجيب منحفوظ على تقديمها هى شكل من أشكال الممارسة التى تجسد الفلسفة بمفهومها المعاصر وليس بمفهومها التقليدى مما يسم فلسفته بطابع خاص من الحيرة النوعية، لأنه لا يقدم تصورات، وإنما يقدم حقيقة مرتبطة بتاريخ وزمان ومكان معين فالإرادة من حيث هى معرفة وتحقق، تختبر ذاتها من خلال هذه الممارسات وليس من خلال تأملها الباطن، وهذا ما نجده فى (رحلة ابن فطومة) حيث نجد الفرد يختبر ما لديه من إرادة للمعرفة والتحقق الإنسانى من خلال الرحلة إلى المدن المختلفة، التى لا تفضى كلها إلى أى تحقق، ليبقى التحقق مرتهنا بواقع محدد، بدلا من تلك المدن التصورية التى لا تقوم على أرض الواقع.

وهذه الرواية تمثل النفى لكل محاولة تبحث عن الحقيقة على مستوى التأمل الباطنى، وليس من خلال الممارسة العملية الحية، المرتبطة بالآخر والمؤسسات المختلفة.

ولهذا، فإن كثيرا من روايات نجيب محفوظ تقوم على المستوى الفلسفى بفضح الأوهام التى ركنت إليها الثقافة

المصرية فى مسيرتها الطويلة، فى محاولتها لصياغة بناء من القيم الثابتة، يمكنها من سيادة سلطة ما. وبين أن هذه القيم الثابتة - كما فى (الحب فوق هضبة الهرم) - هى تشويه يعوق الإنسان عن إدراك صورة المجتمع، وتقدير فاعليته فى المشاركة فيه، وكشف عن هذا التشويه الذى حول الأوهام إلى حقائق، كما يظهر فى رواية (الكرنك) و(ملحمة الحرافيش) وبين من خلال الأخيرة أن طريق القضاء على أوهام التأمل السكونى، هو الوعى بممارسة الحياة اليومية، ومعرفة الحياة الاجتماعية حتى تظهر الحياة الحقيقية وتبدأ المعرفة الإيجابية، ويدرك الفرد علاقة الوعى بالمصير بالإدراك لصيرورة الواقع المعيش ، ولهذا، فإن أعمال نجيب محفوظ حاولت أن تتجاوز الميتافيزيقا التقليدية، وهذا ما فهمه البعض على أنه صدام مع الدنيا، ولكنه لم يكن كذلك. وإنما كان صداما مع المفاهيم الجاهزة عن العالم. فالكاتب لا يتساءل عن أصل الكون والأشياء وإنما يحاول تأسيس مبادىء جمالية يمكن من خلالها أن نفهم الكيفية التى تتشكل وفقها إمكانات البشر من خلال المكان الذي يصنع زمانهم الخاص، وهذا يعنى إعادة النظر فى كل ما يتعلق بالزمان وكل ما يتشكل داخله، ولعل هذه الدورة البيولوجية أو العلاقة العضوية بالكون والبشر هى الأصل الذى ينبغى أن نبدأ

منه، بوصفه مفتاحا للعالم الذى نعيش فيه، بحيث لا نتوقف عند «الأزلى» و«الخالد» وإنما نتوقف عند المتغير والفانى فى الإنسان، بحيث ندرك، بتواضع حقيقى، علاقة الفرد بالمسيرة الكونية فى تحقيق معنى الوجود، ويكشف محفوظ عن الطابع الزائف للوعى، حين يحاول إضفاء الطابع السرمدى على اللحظة الإنسانية، عن طريق إسقاط تأويلات الإنسان على الأشياء، أو البحث عن المعنى فى ذاته(كما فى تجربة الحب الفاشل لكمال عبد الجواد فى «قصر الشوق») ونكتشف عبر آليات العلاقة والبناء الروائى أن كل معنى هو نسبى حين ننظر له من خلال مفهوم علاقة الإنسان بالآخر، وتاريخه الشخصى، وأن البحث عن المعنى لدى الطبقة المتوسطة هو بحث عن إرادة للقوة، التى تريد أن تترجم نفسها إلى ممارسة يومية فعالة.

فليس المقصود عند نجيب محفوظ إثبات الأصل التاريخى، بمعنى الوقوف عند لحظة تحددت فيها خصائص العالم، وتعينت ماهيته، ليكون تاريخها فيما بعد مجرد انتشار وامتداد لما سبق، فهذا يوقعنا فى تصور أن الأشياء فى بداياتها كانت كاملة، وإنما يتوقف عند التاريخ بمفهومه الاجتماعى، وليس التاريخ بمفهومه الميتافيزيقى التقليدى، الذى يهتم بالمنشأ الوحيد، وإنه يرصد صور التعدد والانفصالات التى تتجسد فى الشخصيات

التى نطالعها فى أعماله(سعيد مهران، كمال عبد الجواد، أحمد عاكف، زهرة، عاشور الناجى) فنجيب محفوظ لا يبحث عن الأسس الثابتة، بل يقلقه ما تراه الميتافيزيقا ساكنا، ويفتت ما نظنه موحدا، ويظهر التنوع فيما يبدو منسجما ، ولذلك يمكن تحديد بعض السمات الرئيسية للخطاب الفلسفى عند نجيب محفوظ كالتالى:

- يقدم نجيب محفوظ تحليلا مشخصا للأعراض الإنسانية، فى حالاتها المختلفة، بحيث تبدو كأنها سيمولوجيا تؤول الدلائل تبعا للقوى التى أنتجتها فليس هناك انفصال بين الإنسانى وما يحيط به من أشياء.

- تقديم العالم فى صيغة كيفيات فاعلة، أو منفعلة بحيث لا يمكن فصل سمات العالم وأبعاده الروحية عن أطراف العلاقة التى تشكل هذا العالم.

- إن القيم لها كيفيات فى الظهور، مرتبطة بعلاقة البشر بها، ويمكن أن تدرس روايات محفوظ على أنها تاريخ للقيم، يوضح كيف تظهر وتختفى، مثل قيمة علاقة الفرد بالانتماء إلى المؤسسات الوطنية وانفصاله عنها، ورؤيته لها بوصفها كيانا مضادا له، وأيضا على أن هذه الروايات تجسد العلاقة التراتبية التى تفرض بناء القيم فى فترات تاريخية معينة.

- إن الأفراد فى بحثهم عن المعنى، كانوا يبحثون عن إرادة القوة، يتسلحون بها لمقاومة ما يعترض إرادتهم لتحقيق مصيرهم الإنسانى، ولم يلتفتوا للمعانى باعتبارها أشياء وتصورات فى ذاتها.

- إن التأويلات التى يعطيها الإنسان للعالم، ناتجة - عند نجيب محفوظ - عن تكوين تاريخى، بالمعنى الشخصى والسياسى والاجتماعى، وإنها وليدة الأخطاء والعثرات، فالعالم يتلون كما يريد الأفراد، ولذلك تنتهى (الحرافيش) بإسقاط التأويل، وإفساح المجال للمشاركة التعددية التى تتيح للشعب أن يكون صاحب المعنى الذى يحرره، ويحوله إلى إرادة قوة.

- إن الزمان يتحدد لديه من خلال المكان، وبالتالى يرتبط باللحظة المعيشة، ومن ثم يرتبط بالفعل اليومى (لاحظ مسيرة أحفاد عاشور الناجى فى حياتهم، فلم يعد أحد يتذكر الماضى، بقدر ما يعيش اللحظة الحاضرة).

- إن محفوظ لا يعمم أحكامه، فكل فترة تاريخية لها خصوصيتها ، فلا سبيل للتشابه، أو التكرار، وإنما يعمد الكاتب إلى تأكيد التعدد وخصوبة الاختلاف بين الأنماط البشرية خصائص كل مرحلة على حدة.

- إن العالم ، عند نجيب محفوظ ، لا مركز له، ولا تضمه

وحدة تختزل ما فيه، وإنما هو عالم، مرايا تعكس كل واحدة منها بعداً من أبعاد هذا العالم، دون الوقوع فى المعيارية التى تفترض سلفا صورة لهذا العالم، ولهذا فإنه يطرح إمكانات للتعدد اللامتناهى.

- يجسد نجيب محفوظ فى (الطريق) أزمة البحث عن الحقيقة بالمفهوم الأخلاقى ، أى مفهوم الممارسة، ولم يقصد إلى الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى فالأب بناء قيمى يخلق تعارضا بين نمطين من الوجود، والصراع حوله هو محاولة فعلية للكشف عن المخبوء وراء اللغز وعدم اليقين الذي يحتاج إليه الجميع ، فهو يهدف هنا إلى تصوير القلق الذى يعيد النظر حول كل أفعالنا، فالحقيقة تخفى خداعها بإظهاره فى المجاز ، هذا المجاز الذى يظهر فى صورة (الأب) أو الجبلاوى فى (أولاد حارتنا) فالوجود دوما مجرد مؤشر لخداع مجازى يتم عبره خلق القيم وتوليدها، من قبل الذات، ومن قبل السلطة أيضا.

- إن نجيب محفوظ يهتم بالنظر للحقيقة باعتبارها مفعولا فاعلا، أى كما تظهر لدى الإنسان ، وبحث الإنسان عن المعنى هو بحث عن علاقته بالقوى التى تتملكه، وتمده بالوسائل الضرورية لإنتاج حياته وقيمة الأنماط الإنسانية التى قدمها نجيب محفوظ تتمثل فى تراتب القوى التى تظهر فيها ، ولذلك

فإن أعمال محفوظ تتساءل عن ماهية القوى التى تتملك الأشياء وتسيطر على الإنسان ، لأن إرادة المعرفة لديه هى إرادة قوة، وأن المعرفة تكون قوة لدى الإنسان، وتكون تسلطا لدى المؤسسات المجتمعية، وفلسفة نجيب محفوظ تحاول أن تتساءل عن قيمة هذه القيم التى يغرسها النظام فى الفرد، وتسبب له كل هذا القدر من التعاسة حيث يصبح الإنسان مهيأ لاكتشاف جنونه الخاص، لنفى هذه القيم التى تدجنه، وتقمعه وتحرمه من الحرية تحت دعاوى كثيرة، وهذا يتم بكشف بنية القيم التى حكمت تاريخ الإنسان المصرى ، أى البنية التى وضعت المعانى وأطلقت الأسماء ولونت العالم، ولهذا تصبح اللغة أحيانا فعل سلطة صادرا عمن بيده الهيمنة (لاحظ أوامر السيد عبد الجواد فى «الثلاثية» والترانيم الفارسية فى «الحرافيش»).

يتبين لنا مما سبق أنه لا يمكن تقديم القضايا الفلسفية فى عالم نجيب محفوظ الأدبى من خلال المفاهيم التقليدية للفلسفة، وإنما يتم من خلال الفلسفة المعاصرة، وإلا ستكون المحاولة هى استنطاق نجيب محفوظ بمفاهيم مجردة غريبة عن عالمه، ولعل هذه مجرد بداية لخطوات مقبلة، أو لأبحاث عديدة عن الفلسفة كما تقدمها أعمال محفوظ من خلال مفاهيم الاتصال، والمعلومات ، وآليات التقنية الاجتماعية التى لا يمكن فهم المجتمع المعاصر بدونها.

الهوامش

١ـ اختلف الباحثون فى ترجمة هذا المصطلح ، فالبعض يرى أن كلمة «المقال» أدق فى التعبير من كله «الخطاب» لكن الأخيرة سادت فى الكتابات الأخيرة، وهى تعنى التعبير عن الأفكار بالكلمات أو النظم الإشارية والرمزية، أو الوثائق فهى مناقشة رسمية أو معالجة مكتوبة لموضوع ما أو التعبير عن الأفكار بالكلام بشقيه المنطوق والمكتوب، كما ذهب دى سوسير فى كتاباته، حيث تحولت الكلمة إلى مصطلح فى علم اللغويات يدل على أى امتداد لغوى، له بناء منطقى، وفى علم اللغويات، أصبح تحليل الخطاب ينطبق على الفعاليات اللغوية، مثل العلامات اللغوية (المفردات وأجزائها من ناحية، وما يتركب منها من الناحية الشكلية والصوتية والصرفية من ناحية أخرى) والأساليب والتراكيب النحوية والبلاغية، وقد استخدم الفكر الفلسفى ونقاد الأدب هذا المصطلح لتسمية مجالات كاملة من مجالات التعبير اللغوى، كالإبداع الأدبى أو تاريخ الثقافة، أو علم اجتماع الثقافة، أو الإنتاج الفكرى لعصر، وقد استخدم رولان بارت هذا المصطلح فى تحليل النصوص الأدبية واكتسب هذا المصطلح مشروعيته من الناحية الفلسفية والسيمولوجية لدى ميشيل فوكو فى كتابه (نظام الأشياء ـ ١٩٦٦) حيث استخدمه فى تحليل التاريخ المعرفى والثقافى والاجتماعى لعصور كاملة وحلل معنى الخطاب وتبدياته وطرق التعبير المرتبطة به فى العلوم الإنسانية، واستخدم مفكرو مدرسة فرانكفورت هذا المصطلح لتسمية المذاهب والمدارس الفكرية، فأصبح هناك الخطاب الماركسى أو الوجودى وقد استخدمته فى هذه الدراسة للكشف عن الطابع المعرفى للأعمال الأدبية، وكيف يمكن اكتشاف إبستمولوجيا الاستعارة.

٢ـ المصطلح الذي يتضمن هذا المعنى هو state consciousness ويقصد به وعى الدولة كما يتحقق فى المؤسسات وقد استخدمه جورج لوكاتش فى كتابه التاريخ والوعى الطبقى، انظر الترجمة الإنجليزية ص ٥٨ .

٣ـ لا تجد كتابات حول الفكر المصرى المعاصر، لاسيما فى العقود الثلاثة الأخيرة وقد حاول عزت قرنى فى كتابه الفلسفة المصرية شروط التأسيس المكتبة الثقافية العدد ٤٨٧ (١٩٩٢) وضع بداية لهذا التاريخ، لكنه بقى فى حدود شروط التأسيس والإبداع فى الفكر المصرى المعاصر، ولعل هذا يرجع إلى غياب حرية النقد الراديكالى للمؤسسات مما جعل الفكر محاصرا فى صور مدرسية أو محاولات فردية، ولم يرق إلى مشروع ثقافى عام، يتضمن خطة يشارك الجميع فيها مهما اختلفت اتجاهاتهم الفكرية.

٤ـ يهتم الفكر بطرح أسئلة ذات طابع كلى وتصورى وهذه الأسئلة قد اكتملت مع فلسفة هيجل الذى دعا فى كتاباته الأخيرة إلى ضرورة نفى هذا الطابع المكتمل لها، ولعل هيدجر الفيلسوف الألمانى هو من استجاب إلى دعوة هيجل، وبين أن تجاوز الفلسفة الهيجلية لا يعنى تقديم حقيقة أخرى للوجود غير تلك التي قدمها هيجل، وإنما رصد تغير نظرتنا للحقيقة، أى دراسة للكيفيات المختلفة لمفعول الحقيقة، وهذا يعنى تجاوز المعيار القيمى فى دراسة الوجود، وإشكالاته، ودراسة التقنية بوصفها واحدا من جوانب عصرنا الجوهرية التى غيرت من الطريقة التي يتم بها تناول العلم.

٥ـ اهتم هؤلاء المفكرون العرب بدراسة الخطاب فى النص القديم، ولم يتم الالتفات للعصر والواقع.

٦ـ لا يمكن إنكار الطابع الإيديولوجى لهذه الكتابات وإسقاط قيم العصر الحاضر على نصوص التراث.

٧ـ تقوم ثقافة الاستهلاك على مبدأ «المردود» بمعنى صياغة العلاقات وفق مفهوم العائد المادى المباشر راجع نقدا لهذا المفهوم فى:

habermas: Legitimation Crisis Beacon Press 1975

٨ـ التحديث هو مفهوم مرتبط بالتقنية، واستخدام الأدوات التى توفر الطاقة والجهد، ويختلف عن مفهوم الحداثة الذى يعرفه هيجل بأنه عدم اتخاذ الماضى معيارا للحكم على الأشياء.

٩ـ صيرورة الواقع المعيش مصطلح مستمد من فلسفة هابرماس، بوصفه أساسا

للفلسفة المعاصرة ويدعو فيه إلى مفهوم العقل التواصلى الذى لا يبحث فى أصل الوجود، وإنما يبحث فى الأسئلة التى يطرحها الواقع المعيش.

١٠ـ نادى كثير من المفكرين باعتبار خطاب محفوظ الخطاب النموذجى للفكر المصرى المعاصر.

١١ـ لا تزعم هذه الدراسة تقديم نجيب محفوظ بوصفه مفكرا، رغم أن نجيب محفوظ قد مارس كتابة المقالات الفلسفية فى بداية حياته الأدبية ولكن جل ما تطمح إليه هذه الدراسة هو الإشارة إلى هذا البعد الفلسفى من أبعاد تجربة نجيب محفوظ الغنية، لاسيما أن أبعاد تجربته تضمنت هذا البعد الفلسفى الذى لم يكن غائبا عن مقاصد الكاتب الواعية. لأنه انتهى من دراسته الجامعية دارسا للفلسفة، وكان يعد نفسه لأن يصبح باحثا فى الدراسات الفلسفية وعلم الجمال، ولولا أنه لم يفز ببعثة دراسية للخارج للدراسة لكان قد أكمل هذه الدراسة ، هذا بالإضافة إلى أن الأدب المعاصر يكتبه فلاسفة ، فالرواية والمسرحية أصبحت أداة من أدوات التعبير عن الفكر الفلسفى فى عصرنا الراهن، ويكفى الإشارة هنا إلى تجربة نيتشه وسارتر وكامى ومارسيل وغيرهم من الفلاسفة المعاصرين الذين اختاروا الأدب طريقة فى التعبير عن أفكارهم الفلسفية ، ويرجع هذا لتعريف الفلسفة لدى هؤلاء بأنها تهتم بالوجود العينى للإنسان، وما يثيره من قضايا مرتبطة بالوجود الاجتماعى والسياسى، هذا بالإضافة إلى اتساع دائرة الأدب وما يتناوله من موضوعات تجسد وتشخص هموم الإنسان المعاصر، والصلة بين الفلسفة والأدب قديمة منذ العصر اليونانى ـ فالمعجزة الأدبية للحضارة اليونانية سبقت ـ فى الوجود التاريخى ـ المعجزة الفلسفية، بحيث يمكن أن نلمس أن الاختلاف بين الفلسفة والأدب يكمن فى الصيغة التى يقوم كل منهما فيها بالتعبير عما يريده من رؤى فى قضاياه، فالفلسفة تستخدم صورة أو صيغة المصطلح العلمى الدقيق الذى ينتمى إلى مجال التصورات والمفاهيم، بينما الأدب يستخدم الصور الحسية ذات الطابع التشخيصى ولذلك فالعلاقة بينهما متبادلة، والفكر النقدى ـ وهو الوجه الاخر للإبداع ـ يستمد مفاهيمه من الفلسفة على أساس أن الفلسفة تجد تطور الوعى الإنسانى من خلال العلامات والرموز.

١٢ـ فريدرش شيلر: اللصوص (١٧٨٢) ترجمة عبد الرحمن بدوى، سلسلة المسرح العالمى ـ الكويت ١٩٨١ ص ١٢.

١٣ـ قدم يحيى الرخاوى دراسة عميقة عن دلالات الموت وفلسفته فى الحرافيش، لكن ما أود الإشارة إليه هنا، هو الإسهام المحفوظى لدلالات الموت في الفكر المصري المعاصر، من خلال المقارنة بين ما قدمه محفوظ، وفلسفات الموت كما تجدها فى الفكر الشرقى والفلسفة المعاصرة والمقارنة بين مفهوم الموت فى الحضارة المصرية القديمة، وفلسفة الموت لدى محفوظ، بوصفه رؤية أنطولوجية للوجود.

انظر: يحيى الرخاوى قراءات في نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة ١٩٩٢، ص ٩١ ـ ١٥٦.

ـ جاك شورون، الموت فى الفكر الغربى، عالم المعرفة، الكويت ـ أبريل ١٩٨٤.

١٤ـ فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ـ قبرص ١٩٩٢ ص ٣٧٢.

١٥ـ سمير أمين: أزمة المجتمع العربى، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٨٥. وانظر له أيضا: البعد الثقافى لمشكلة التنمية ـ تأملات فى أزمة الفكر العربى المعاصر، مجلة الفكر العربى ، بيروت السنة العاشرة ١٩٩٠ ص ٥٢.

أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى
قراءة في شعر عفيفى مطر

* تؤسس تجربة محمد عفيفى مطر الشعرية رؤية متميزة فى الكتابة، فهو ينظر إلى الكتابة بوصفها فعلا وجوديا بالمعنى الأنطولوجى، حيث تترابط تجربة الجسد بالوعى الخلاق، والذاكرة الحية بالفعل الحسى، ولذا فإن كتابة كهذه تفرض أن تكون القراءة - أيضا - فعلا من أفعال الوجود والوعى المشارك، التى تلغى فيها الحدود بين الذات/ الموضوع، القارىء/ النص، بحيث تجعل القارىء مشاركا فى بناء النص العينى، وهو بذلك يؤسس ميتافيزيقا الكتابة بمعنى تأسيس شروط أولية لأى كتابة تطمح أن تكون فعلا من أفعال الوجود، فالكلمات/ الجسد التى تستعملها اللغة البشرية، ليست علامات ودلائل فحسب، وإنما حقائق تتعلق بالأشياء التى تشير إليها، والميتافيزيقا قبل أن تقحم المعاني داخل عملية الكتابة/ القراءة التي عملت على إنتاجها فإنها تنظر إلى هذه العملية كممارسة دالة تدخل ضمن

مجرى التفاعل الاجتماعى، بهذه الكيفية لن يعود النص حاملا
للحقيقة، ولكنه لن يكف مع ذلك عن أن يكون مدار الصراع
حولها، إن الميتافيزيقا فى فهمها للكتابة لا تسعى إلى فك رموز
المعاني والمفاهيم للنص المكتوب، وإنما ترمى إلى الكشف عن
الطريقة والكيفية التى بها تنتج ويعاد إنتاجها، ولذلك يقول
نيتشة: إن ما يهمنا أساسا هو معرفة الكيفية التى تسمى بها
الأشياء، لا معرفة ماهياتها(١) وتجربة محمد عفيفى مطر لا
تجعل الأمر متعلقا بقراءة شارحة لفك رموز المعاني فى النص
وإنما بقراءة فعالة تنتج النص اللامكتوب، والكتابة عن محمد
عفيفى مطر لا تقوم على إبستمولوجيا المباشرة، فترى النص
والواقع يهيمن عليهما منطق الهوية، وإنما ترى في النص عمليا
توليد للاستعارات، وما يهيمن على العلاقة بين النص والواقع هو
الاختلاف، ذلك الاختلاف الذي يجعل الواقع ذاته بنية لاشعورية
يتحد فيها الصوتى والدلالى، وتعكس الثقافات المتعددة
المتصارعة، وهوية الشاعر فى النص هى أداة لاختلافه مع
الواقع والتحرر منه، والقراءة هنا لا تنفصل عن الكتابة ، فنحن
أمام مقروء يقرأ ذاته، أمام مقروء هو القارىء، وموضوع هو
الجسد والعالم، وهى كتابة/ قراءة غنية لا تعطينا نفسها إلا
فيما تحجبه عنا وهذا يعنى أن النص ليس مجموعة من الدلائل

التى تميل إلى مضامين وتمثلات وإنما ممارسات تشكل الموضوعات التى تتحدث عنها.

ولعل الشاعر - بتلك الكتابة - يحل معضلة مسئولية الشاعر تجاه الواقع، فهو لا يغير من وعى ووجدان المتلقى وإنما يجعله - من خلال تشكيله الخاص لتركيب نصه الشعرى - يتورط معه فى تجربة لا يمكن الفكاك منها، ولذا تبدو نصوصه تحتاج إلي متلق لتكتمل وحدتها العضوية وجلاؤها العميق.

وتمايز تجربة محمد عفيفى مطر فى الكتابة، يرجع - فى اجتهادى الذى قد يكون مخطئا - إلى عدة أمور:

أولها : أن الكتابة لديه فعل جسدى حى من أفعال التخلق الذاتى، وهي كتابة انطولوجية، فقد قرأ تجربته من خلال الجسد والتقط الوحدة العضوية للإنسان ، حيث لا يشعر الإنسان بجسده إلا من خلال وجوده في العالم، فالجسد هو الوحدة والاختلاف معا مع الكون والتاريخ، فالإنسان يدرك العالم بجسمه، وتتعرف البشرية سواء فى طفولتها التاريخية، أو فى طفولة الفرد على الأشياء والظواهر بالحواس، فالحضارة والثقافة إنجازات الجسد واستمرار له، فالجسد والحضارة/ الثقافة يتبادلان التعريف والدلالة ويكونان في تداخل وحدة عضوية(٢) وهذا واضح في معظم أعماله ونصوصه الشعرية،

والحدث الجسدى، والاشتباك فى علاقة جزئية يفصح عن اشتباك في علاقة كونية:

فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت في
النصف الهالك نافذة والتففت بالنصف الحى
وقامت قيامة الرؤية:
ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدرات
فهل تركت الأغطية على وجهى رسومها الشجرية البارزة؟!
وجهى ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو..(٣)

وثانيها: ومادام الشاعر يدع جسده يكتب نصه، فهو لا يجعل للوعى أسبقية مطلقة وبالتالى فليس هناك إطار مرجعى واحد، وإنما ثقافات متداخلة فى وعي الأمة التي ينتمي إليها جسديا ومن ثم لغويا، ولهذا فهو لا يعيش تجربته الحية مع النصوص المدونة فحسب، وإنما مع النصوص الصامتة التى تعبر عن نفسها فى الكيانات الاجتماعية المختلفة(٤) والمقصود بالنصوص الصامتة تلك الثقافة الشعبية التى لا تعبر عن نفسها فى صياغات لفظية ومفاهيم وماهيات، وإنما فى سلوك وخبرة حية، وهذه الثقافة الصامتة، التى عبر عنها الشاعر فى ديوانه «يتحدث الطمى»، قصائد من الخرافة الشعبية، حيث يركز على إبداع شعبه فى حياته اليومية فى القرية، ويكشف بذلك عن

ثقافة حية تقبع فى ظل مجتمع تتقدمه الطبقة المتوسطة التى تسعى لتكوين ماهيات ثابتة مدونة تكرس لها سلطتها على الكيانات الاجتماعية الأخرى، والشاعر يقول لنا فى هذا الديوان إن الجسد يمكن أن يكتب إبداعه الحى المعاش فى طقوس الحياة اليومية، مثلما يكتب إبداعه الحى في اللغة، فيقول فى قصيدة «اختراق مملكة محرمة»:

تدور الأرض تحت حبائل القمر
وفى النهدين فاحت زهرة الخشخاش
وفى العينين أشرعة خلال الصمت والمجهول تبتعد
يمرغ وجهه ويشم بين جدائل الشعر
حدائقها الإلهية
يلامس كأسها فتدب فيه شرارة خضراء
يقبلها ويرتعد
يلوذ بها فتعصره ، يغوص بصدره نهدان مسنونان
وينغرسان .. ينغرسان
تسير به إلى أبراجها وقصورها وتغيب تحت الماء
وتحت الماء يشهق غبطة ويراقص الجنية المبهورة العينين(٥)

والديوان به روح فينومينولوجية حيث يصف خبرات الحواس عن الحياة اليومية، دون أن يطلق أحكاما، فيكشف عن المحجوب

في أحاديثنا الثقافية، ويكشف عن اللاوعي الثقافى، وعن طريق دراسة الجسد فى اللاوعى الجماعى يكشف الشاعر عن معتقدات واحتفالات وأعراف وقصص شعبية وأساطير حية، ولذلك يضع الشاعر عنوانا فرعيا للديوان هو : قصائد من الخرافة الشعبية، ويكشف بذلك عن المخزون النفسى للجماعة، ويخرجه إلى الوعى، ومن ثم تتفتح ثقافة حية في مواجهة ثقافة مدونة، تسيطر عليها مفاهيم ثابتة، بينما الإبداع الجسدى الحى للأمة يكشف عن صيرورة لا تسعى للثبات، وإنما للتغير وفق موقع الجسد من العالم والوجود.

وديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت» هو اكتمال الجدل الصامت والمدون فى تجربة الشاعر، فيضفى على ثقافة شعبه الصامتة بعدا كليا،ويكتشف البعد الصامت في ذاكرته المدونة ولعل الإهداء فى الديوان ، يفصح عن تحرر الشاعر من أسر التبعية والترديد والانتماء لتاريخه الخاص، وليس لتاريخ الآخر، فتمتزج دلالة محمد الرسول بكلام الحياة في جسد العالم، فيقول الشاعر:

جرأة إهداء:

إلى محمد

سيد الأوجه الصاعدة

وراية الطلائع من كل جنس
منفرط على أكمامه كل دمع
ومفتوحة ممالكه للجائعين
وإيقاع نعليه كلام الحياة في جسد العالم
(أنت واحدها: ص ٥)

وثالثها أن الشاعر مهموم بتفجير وتثوير الواقع، من خلال رؤية جدلية ، تري أن الإنسان العربى لا يرى واقعه بشكل مباشر، وإنما يراه عبر وسيط من النصوص الشفاهية والمدونة التى روجت لها السلطات عبر التاريخ ، فعطلت الحواس عن العمل، ولذلك فإن تثوير الواقع لا يتأتى بنقد الواقع مباشرة، وإنما نقد العائق الوسيط الذى يحول دون نقد الواقع ، إن محمد عفيفى مطر يعمل نصه في تفجير هذا الوسيط وهذا أجدى لأن الاكتفاء بنقد الواقع يقدم لنا الشعر المباشر الذى ينقد اللحظة الآنية، والاكتفاء بنقد سلبية الإنسان العربى هو تبسيط مخل بشروط الواقع الاجتماعى والتاريخى التى يعيشها الإنسان العربى، وهو عزل ـ لهذا الإنسان ـ عن تاريخه الذى يفصح عن نفسه فى هذه النصوص التى تفرضها السلطة لكى تكرس تطور وعي الإنسان العربى فى الاتجاه الذى تريده، وهذا الطرف المتوسط بين الإنسان والواقع هو ما يركز عليه محمد عفيفى

مطر فى كتاباته ويعيد بناءه وفق صيرورة الجسد، وهو بذلك يقدم نقدا للنقد الذي يركز على الواقع، لأنه يهدف إلى نقد واكتشاف الأسس التي تجعل واقعنا يبدو علي ما هو عليه(٦).

ولأن هذا الوسيط الشفاهى والمدون يفصح عن تجربة الجسد فى العالم، والوسيط المدون قوى فى ذاكرة الإنسان العربى ، ويمده بالتصورات المعرفية، ويحدد نظرته للعالم، ليستعيده فى خزانته المعرفية والعاطفية، وهو فاعل فى الحياة اليومية، لأنه يملأ على العربي كيانه ووجدانه فهو ملتصق به كجلده وبه تتلون رغباته وأذواقه وبأثره وتأثيره الدائمين يحيا ويفكر ويقرأ تجارب الآخرين ومعارفهم(٧) ونحن لدينا نوعان من المثقفين العرب المعاصرين أحدهما يجرب تقنيات المنهجية المعاصرة فى قراءة الواقع، فيأخذ بتصنيفات يوزع فيها تداخلات الواقع وثقافته في مذاهب وتيارات يوجهها الهاجس الايديولوجى أكثر مما يوجهها الهم المعرفى وثانيهما: يصفى الحساب كلية مع التراث فيعتقد بأنه مصدر التخلف، فيقوم بإلغائه بنفس الكيفية التي يلغى بها الساحر خصمه فى المجتمع البدائى.. ويقرر بلهجة قاطعة حازمة أن باب الحداثة لا يفتح إلا متى قمنا بإعمال فأس يجتث التراث من أساسه، ويقدم محمد عفيفى مطر تطبيقا مختلفا ضد هذين النوعين حيث يحل الشعار محل الفعل، وتعتبر

المزايدات الكلامية هي الواقع، لكى يعيد اكتشاف تجربته الحية والإهداء الذي أشرت إليه، يحمل الدعوة لكل إنسان ليكون محمد الكامن في تاريخه ووعيه ليصبح راية الطلائع من كل جنس، لكى يؤسس ـ بجسده ـ ثقافته، لا أن يجعل جسده يعيش وفق ثقافة الآخر، إنها دعوة لكى تتفتح الحواس على العالم، فتكتب نصها الخاص.

ورابعها: إذا كان الشاعر يقدم لنا التاريخ كما يتجلى فى «الأنساب» و«السلالة» والخبرات الحية فإنه يقدم لنا أيضا جغرافيا للثقافات المتداخلة فى ممارسات ووعى الأمة:

فى فصل الخطاب استودعتنى سرها الرواغ

....

وأنظر ما تصاهر من دم تتقلب الأنساب

فيه بصبوة العشق المبرح

أنظر الأكفان والعظم الرميم

توشجت منه القبيلة

أشهد الأمشاج أعراقا وألوية تذاوب

(أنت واحدها: ص ١)

والتركيب الجدلى للبنية الأبستمولوجية لقصائد الديوان الأخير، تبين إلى أى مدى لا يرى الشاعر للأمة ثقافة واحدة،

وإنما ثقافات متصارعة حسب موقعها من السلطة القائمة، فيهتم بثقافة «الظل» كما يهتم بالثقافة السائدة وتحليلها ونقدها ويهتم أيضا بثقافة التخوم على حدود الوطن التى تقبع فى زوايا الوعى والذاكرة، وتحمل تمثلات الأنا لمنجزات الآخر عبر التاريخ، فنلتقى بمفردات من ثقافات متباينة فيقول الشاعر:

تذكرت فجاءت كرة الأرض وجاءتنى السموات
وأبدلن ثيابا بثياب
المزج بين خلائق الذاكرة وزواج ما ليس ذكرا بالأنثى
وما ليس أنثى بالذكر
وفرح القوى الأرضية وهبنى قوة الاستحضار
بمدد من صور الذاكرة المهمشة

(أنت واحدها: ص ٢٦)

....

والاشراقيون الهامسة والعرفاء يقيمون
وليمة الجدل النورى
السهروردى يتنفس ملء الفضاء ويقسم الخبز
والسمك النيلى المفضض ويأكل ملء
الفيض الذى لا ينقطع

(أنت واحدها: ص ٢٧)

وقد عبر الشاعر عن الصراع بين إبستمولوجيا الثقافات المتصارعة بوصفها تعبيرا عن الصراع الاجتماعي - قبل ذلك - في ديوانه «النهر يلبس الأقنعة»(١٩٧٥) واستخدم الشاعر الأقنعة بوصفها تعبيرا وتعينا لمواقف الثقافات في داخلنا، والشاعر لا يريد أن نرتدي قناعا وحيدا، أو يكون لدينا وجه واحد ، لا نرى سواه، وإنما تتحدد صورة الوجه (القناع) وتفاعلاته من خلال صيرورة الذات وهي مشتبكة في علاقة انطولوجية لتجربة الجسد في العالم.

والإبداع الثقافي الذي تطرحه كتابات الشاعر هو أنه يرى أن الخروج من المأزق الحضاري والاجتماعي والسياسي لا يتأتى بأن تكرس لسيادة شريحة أو كيان اجتماعي أو جغرافي محدد، ليقود الأمة، وإنما علينا أن نطرح صيغة أخرى مضادة لذلك، وهي صيغة تقوم على تفاعل الثقافات المتداخلة، بحيث لا تسيطر ثقافة واحدة بطبقة ما على مستقبل الأمة، حتى لا نقع في الرؤية الأحادية لواقعنا ونغفل جوانبه الأخرى، وتفاعل الثقافات في القرار السياسي والاجتماعي والحضاري، أفسح المجال لرؤية تركيبية لتجاوز أنانية الذات الضيقة التي تحاول تأكيد سيادة الطبقة المتوسطة التي ترى في نفسها القدرة على قيادة المجتمع، وهي في الحقيقة ، تقوده نحو مصالحها وتحالفاتها

الراهنة مع الآخر، والإبداع الثقافي هنا هو تقديم روية مغايرة مضادة للاتجاه السائد الذي يسعى لتكريس صيغة من صيغ الحياة اليومية، التى ترى في المركز الأوروبى المثل الأعلى والأوحد لصيغة الحياة، وهذا ما يسعى محمد عفيفى مطر لتقويضه، فيرفض أن تنمحى خصوصية الأمة لتذوب فى الأمم ليطرح الصيغة المغايرة للحياة:

أنت استقام البكاء لصوتك

لم يستقم لى بكائى

....

فقد غادروك إلى الموت أو غادروك إلى

الذوبان بلحم الخليقة:

(أنت واحدها: ص ٥٧)

ويقول:

وهل نحن المجاز العلاقة أم نحن اكتمال العلاقة

فى المجاز والسر بيننا غرغرة الشهادة!!

(أنت واحدها: ص ٨٠ ـ ٨١)

إن ما يفعله محمد عفيفى مطر فى الشعر ، يماثل ما فعله حسن فتحى فى فن العمارة حيث يرى الحداثة فى الخصوصية فيبتكر شكلا للعمارة من مواد البيئة، التى لا تجعل الأنا

مشدودا للآخر ومحمد عفيفى مطر يقترح صيغة من صيغ الحياة اليومية التى تجعل من الجسد / الإنسان كيانا، متوحدا يكتب نصه عبر مفردات بيئته الثقافية فى الوعى بالعالم، فيصبح فعل الجسد تفتحا للأنا، وهذه الصيغة تجعل المكان يحمل إمكانات الجسد ويحدها، فتنشأ العلاقة من الاختلاف والوحدة معه، والشاعر حين يصف خبراته، يعطى لتراثه معنى ودلالة، والاتصال يعبر عن نفسه في مكونات الأنا والانفصال فى الدلالة الجديدة لمعطيات الأنا التاريخية.

إن محمد عفيفى مطر يكتب الشعر بالمعنى الهيجلى حيث تصير ذاته كلية، تستوعب الكل التاريخى والاجتماعى الذى ينتمى إليه ويكتب من خلال لغة الجسد المتفجرة، كما يرى نيتشة:«كنت أكتب في كل وقت بكل جسدى وكل حياتى»(٩) بمعنى أن يصير الجسد يكتب، أى أن يصير هو الكتابة، فيمكن القول بأن الجسد هو نص، بحيث لا يقال أن النص تعبير عن الجسد، لأن هذا تعبير رمزى فلكى يغدو الجسد هو النص فلابد من تجاوز الثنائية المصطنعة بين الفكر والجسد، بين الداخل والخارج، بين الذات والموضوع، ولذا فالجسد عند محمد عفيفى مطر هو الفكر وموضوعه فى آن واحد، وبالتالى هو الابستمولوجيا التى تشكل أبعاد الثقافة القومية وتجربتها

الحضارية الشاملة ، هى تلك اللحظات النادرة التى يترابط فيها الجسد مع التاريخ، فحين يجىء الوقت الذى يصير فيه الجسد حقا هو النص، فإننا حينذاك نمحو كل تعارض بين الجسد والذات ونقيم مملكة الجسد التى لا تفصل بين الجسد والثقافة، بين الجسد والطبيعة، ويقيم محمد عفيفى مطر الجسد/ النص، من خلال العلاقة الجذرية بين الجسد، اللغة، فالصوت اللغوي ينتمى للجسد، ويعيد انتماء الجسد إليه، فاللغة هي فعل من أفعال الجسد ليكتب نصه كى يتحرر من أسر الاغتراب والاستلاب والتشيؤ.

يمثل ديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت » دراسة لتحولات الجسد/ الكون، والجسد/ الأعضاء. يعبر فيها الشاعر عن فلسفة خاصة للجسد، تتجاور مع أدبيات الفكر الفلسفى فى الغرب والشرق(١٠) يؤسس فيها إبستولوجيا الجسد النابعة من انطولوجيتين، وهى متميزة عن تجربة هوسرل وميرلوبونتى وجبرائيل مارسيل فى دراساتهم للجسد، وإن كانت تتماس معهم فى بعض القضايا، فهو يتفق معهم فى إبراز الطابع الأنطولوجى للجسد، وتجاوز الثنائية التى قدمها أفلاطون فى محاورة فيدون عن فكرة الجسم والنفس ويتفق مع جبرائيل مارسيلGabriel Marcel في يوميات ميتافيزيقية journal meta-

physique حيث يرى الإنسان ذاتا متجسدة وأن الجسم عامل حاسم محدد فى صميم الخبرة المباشرة، وهذا الوجود المتجسد الذي يسميه هوسرل وميرلوبونتى «الوجود في العالم» هو مضمون فكرة الجسم، التى ترى الإنسان وجودا متفتحا للعالم، والعلاقة بين الإنسان وجسده ليست علاقة حيازة أو امتلاك على نحو ما يمتلك الإنسان الأشياء أو الموضوعات الخارجية، وإنما هى علاقة باطنية تقوم على «المشاركة» وتنطوى على سر يعطى للجسم معانى تجعله يقبل الخلود والحياة الأبدية، ويختلف محمد عفيفى مطر عن التفسير الوجودي للجسد فى اهتمامه بالجسد بوصفه واقعة فردية، مرتبطة بالفرد وتجربته الأنطولوجية بينما يرى مطر فى الجسد مدخلا لدراسة الذات العربية فى بعدها الكلى، وينتقل مطر من دراسة أعضاء الجسد للمعراج إلى أبعاد الكون الشمولية، ويركز محمد عفيفى مطر على نقد التصورات السائدة فى الوعى العربى عن الجسد، ويصبح «الجنس» تعبيرا عن الخلق كما هو الحال عند الصوفية، فالمقصود بمصطلح «النكاح» عند الصوفية هو الخلق والفعل الإلهى، وارتباط الموجودات ببارئها ولعل استخدام لفظ الجلالة(الله) عند محمد عفيفى مطر فى «أول الحلم آخر الحلم» للتعبير عن نشوة الجسد مثل« وأدخل أروقة الله» (أنت واحدها: ص ١١١) يبين لنا

استفادته من تراثه الصوفى، والمصدر الأصيل لتجربة الشاعر هو تجربة القرآن فى تعبيره عن قضايا الجسد، وتجربته العينية، ولذلك فإن تعبيره عن انتمائه التاريخى يتخذ صورة الدم/ المصاهرة والأنساب، مثلما يعبر الجسد الحى عن وحدة الكائن المشخص فى انتمائه المكاني والتاريخى، وفلسفة الشاعر تبدأ من عنوان الديوان، حيث يقدم صورة مزجية للتركيب الجدلى بين الجسد/ الكون، والجسد/ الأعضاء فكلاهما يرد للآخر، وهو عنوان يجمع بين المطلق والنسبى، الوحدة والكثرة، فتتحدد خصوصية الجسم في علاقتها بالجسد في مفهومه الكوني، والجسد هو ما يحدد وجود الإنسان فى العالم، وأعضاء الجسم الكونى هي الأشياء الكثيرة التى تقود للوحدة ، مثلما تقودنا أعضاء الجسد الإنسانى إلي التعبير عن توحده الأنطولوجى، وكتابة سيرة الجسد/ الكون، والجسد/ الأعضاء، من خلال المفهوم السابق للكتابة، تجعل الشاعر يحيل الجسد إلى قيمة انطولوجية لها أبعاد معرفية وانثروبولوجية وفلسفية وصوفية، وتحليل هذا في الديوان، لا يعنى استدعاء ما يثار فى الذاكرة سلفا حول الجسد، وإنما اكتشاف التأسيس الأنطولوجى للجسد كما يطرحه الكتاب(١١) وذلك لأن سيرة الجسد فى أى أمة تعكس مسيرة الوعى الإنسانى بذات الأمة، وهذا الوعي لا يتأتى إلا

من خلال الوجود ـ في العالم، لأن الجسد هو الذي ينتج الثقافة والحضارة بحيث تعبر عن ماهيته فى العالم والتاريخ، وخصوصية الجسد فى الديوان نلتقى بها حيث يتوحد الجسد بالزمان والمكان، فالمسافة المكانية تتحول إلى لحظة آنية:

كلما اختفت نجمة غادر عضو من أعضائك الليل حتى
تتكامل على فراشك الخشن

(أنت واحدها: ص ١٢٦)

وهذا الديوان يتشابه ـ فى بعض جوانبه ـ مع تجربة محيى الدين ابن عربى فى الفتوحات المكية، فكلاهما ـ محمد عفيفى مطر وابن عربى ـ يوحد بين ثلاثية التاريخ: الكونى ـ القومى ـ الشخصى ، وكلاهما يستخدم لغة الجسد فى كتابة تجربته الحية، ويعكس بها انتماءه الثقافي، على أساس أن هناك علاقة توحدية بين اللغة والجسد، فللكلام والحروف سلطة على الجسد ويرى ابن عربى ـ فى علم الحروف لديه ـ أنه بالكلمة والحرف تتغير أحوال الجسد، ولذا فإن تسمية الأشياء عند كليهما هو إحداث لحالة نفسية واجتماعية، حيث تستحضر تلك الأشياء، ويكون لها معناها الباطن والظاهر والحد والمطلع، ويكون عند محمد عفيفى مطر الظاهر، والخفى هو أساس العلاقة الجدلية بين أعضاء الجسد والعالم، وبوصف العالم هو مسرح/ مكان

لحركة الجسد فى التاريخ والشاعر فى ديوانه «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثزت» يستحضر كل شىء عن طريق سلطة اللغة، يستحضر الأشياء المكانية واللحظات الزمنية، من خلال الجسد الذى يكون الزمان ـ عمر الإنسان والمكان ـ أعضاء الجسد ـ هما بعداه الرئيسيان ويعتمد الشاعر فى ذلك على استخدام الفعل المضارع والضمائر(الغائب ـ والمتكلم ـ والمخاطب) . ويعبر الشاعر عن توحد الجسد من خلال بنيته اللغوية، وهذا يعكس أهمية اللغة من الخلق والتكوين والتغيير، ويرى محمدعفيفى مطر أن تجربتنا الجسدية هي المدخل للوجود والفعل الاجتماعى والمعرفى، لكن الفارق بين تجربة الفتوحات المكية وهذا الديوان هو أن ابن عربى يبدأ السفر الأول من الفتوحات المكية بخطبته المنبرية عن قصة الخليقة(١٢) بينما محمد عفيفى مطر يبدأ من القيامة، بالمفهوم الوجودى واللاهوتى، فيبدأ من النهاية في تقابل مع ابن عربى الذى يبدأ بتفتح الحياة وقدرة الخالق، بينما مطر يبدأ من الموت وقيامة الرؤية/ الجسد، ليرصد تخلقه الخاص، وولادته الجديدة عبر أفعال الجسد، ابن عربى يبدأ من الكل إلى الجزء ، بينما يصعد مطر من الجزئى إلى الكلى.

فى القصيدة الأولى من الديوان «موت ما لوقت ما» يتعرف جسد/ الأنا على ذاته من خلال فعله فى جسد العالم، وهذا

يعنى أن الجسد بوصفه تجربة أنطولوجية لا تتحقق إلا من خلال وجوده في العالم.

أعلنت ميثاق الإقامة بالرحيل

وتركت وقع خطاى فى سر الشجر

....

وقال لى الموتي، أطلت، استألفونى

بالتذكر وارتمى عنى الرداء، الأرض

روتنى، وبللت الرمال السافيات بريق

عينى المحدقتين فى حجر الظلام

(أنت واحدها: ص ٩ ـ ١٠)

وفى النص السابق يكشف الجسد عن نفسه من خلال العالم، حيث يرى صيرورة الوعي/ الجسد في الشجر والأرض، والرمال السافيات، وتختلط أعضاء الجسد مثل العين بالرمال، وهو بذلك يحل العلاقة الثنائية بين الجسد والوعى، متجاوزا كل التراث الأفلاطونى والمسيحى واليهودى عن الثنائية بين الجسد والوعى وهو يطرح فى القصيدة أن الوعى/ الجسد هو ـ دائما ـ وعى بموضوع ما ، لأن هناك حالة متبادلة طوال الديوان بين العالم والجسد، وبين العالم والوعي، بحيث يستحيل الحديث عن أحدهما دون أن يكون الآخر حاضرا، والجسد هو تجربة الوعى

المضمرة، وإدراك الجسد كإمكانية للفعل عند مطر يتحدد من خلال الآخر، والتعامل معه جسديا ، حتي ولو كان هذا الآخر هو الكون والوجود، ولذلك فإن تجربة الوعى بالذات تتحدد من خلال تجربة الجسد فى الكون، والكلام هو فعل الوجود فى العالم ولذا يقول الشاعر:

لم يبق لي غير الكلام
معها وجذر النخل والطلع المكتم فى
مساربه العميقة ، ليس لى إلا سويعات من
النوم السخى أمر فيه على البلاد وأستعيد
الشمس والرعى الطليق،

(أنت واحدها: ص ١٠)

فأعضاء الكون مثل: النخل والطلع والشمس تتجسد مع فعل الجسد لأنها مجاله، وتصبح لغة للتواصل والاتصال ، وتنزوي لغة البشر ـ التى تعبر عن اغتراب الجسد عن نفسه وتخارجه ـ لتفسح المجال «للكلام» ويقصد ـ بالكلام ـ فعل الجسد فى توحده مع العالم، وضمير المتكلم فى هذه القصيدة هو أداة الشاعر لإنشاء علاقة بين العالم والجسد / الأنا، وعبره يعبر الشاعر عن الثنائية بين الوجود / العالم والجسد ، ولذلك «فالكلام» هو تعبير الشاعر عن الاتصال، بينما اللغة هي تعبير عن الانفصال

بين الجسد الفاعل وفعله ولذلك يستخدم الشاعر مفردة «لغة» للتعبير عن الانفصال طوال الديوان، يقول الشاعر فى قصيدة «مدخل فى بكاء السلالات»:

لغة ليس لى أو لكَ الآن أن نستعيد
اندفاقاتها بين موت الغزالة والسهْم،

(أنت واحدها: ص ٣٣)

ويقول:

«كلما مات منا سيد قام سيد» .
أضداد فى اللغة أم لغة فى الأضداد!

(أنت واحدها: ص ٧٦)

بينما يستخدم مفردة «الكلام» حين يدع الجسد يكتب نصه فيقول:

وتقتسم الصمت والكلام على كل شفة

(أنت واحدها : ص ٧٦)

وحين سميت الفواصل في الكلام
حجرا، وأعلنت الاقامة فيه سميت الظلام

(أنت واحدها: ص ٩٦)

تفتح الملكوت ما بينى وبين حجارة الفحم المقبب،
قلت : ألوية الكلام

منقوشة... حجر الظلام كتابها المكتوم..

(أنت واحدها: ص ١٠٠)

ويستخدم الشاعر صيغة الفعل المضارع أكثر من أى فعل آخر طوال الديوان لأنه يعبر عن الحاضر المتنقل دوما عبر أنات الماضى والحاضر والمستقبل ويعبر به الشاعر عن لحظة حضور الفعل التى تجعل فاعلها موجودا دائما بصرف النظر عن توزيع الزمان والمكان، فاستخدام الفعل المضارع لديه يعبر عن التقاء زمن الجسد الذاتى بزمن الجسد الكونى التاريخى، ويجعل مختلف أفعال الماضى والمستقبل ممكنة، ويمكن أن نرصد بشكل إحصائى تكرار صيغة الفعل المضارع فى القصيدة الأولى من الكتاب أكثر من ثلاثين مرة.

والشاعر حين يثبت جسده، فإنه ينفيه فى الوقت ذاته، فيتراوح بين الحضور والغياب فيتكلم الشاعر مع الموتى، يتحدث مع الأرض التي تحتويهم : «هذا زواج الأرض بالموتى» فيبحث عن جسده المغترب تاريخيا، عن أمواته فى جسد الأرض التى توحد بينهم:

قلت أمشى فى عروق الأرض أشهد

ساحة البدء المجلجل والختام

كيف استتمت نارها ورمادها في

.الخطوة الأولى وكيف انشق من مهل الغمام
برق من الدم فاستضاءت تحته الأطلال
والأجداث
لا يوم النشور
يأتى ولايدوى علي الوديان صور

(أنت واحدها: ص ١٢)

يعيد الشاعر قصة الخلق من يوم النشور، ويبحث عن البداية والميلاد فى الموت، فتقرأ فى دمه سر البداية، ويرى جسده - فى النهاية - كأمشاج، ويتراوح الجسد بين التخلق/ التكوين، والموت مما يجعل كلام الجسد/ فعله ثقيل الوطء فتتكشف تجربة فريدة فى الحديث عن التجربة مع الموت، فيأتلف مع الكون، والموت فى الديوان له معان متعددة، فهو تارة يعنى التحقق والإبداع، والحركة المضادة للسكون، وهو - حينذاك - مرادف للحياة التى تتحدى الفناء، وهو المعنى الأتم الذى يعبر عن توحد الجسد/ الذات، لأنه في تجربة الموت الفريدة، تنتهى كل ثنائية مزعومة، وتارة يستخدم الشاعر الموت بمعنى الوقوع فى أسر اللغة بالمفهوم الذى أشرت إليه سابقا، ولفظ «النوم» المتردد فى الديوان، يعنى أحد درجات ومستويات تفتح الحواس والجسد، وتارة ثالثة يستخدم الموت بمعنى الغفلة والوقوع فى الوهم،

وخـيـط الكفن فى القـصـيـدة الأولى، هـو شـروط الضـرورة الاجتماعية والتاريخية التي يريد الجسدأن ينفك منها ليطير فى الريح الطليقة عن طريق التساؤل والتحديق فى شمس التذكر.

هذى سويعات من النوم السخى:

أذيب أعضائى بصمت جلالها المكتوب

أقرأ ما تجلى من دمى فى سرها الرواغ بين

علوه في المد أنسابا وفيضا من سلالات أنا

بدء البداية فى أبوتها

وبين الوعد بالميقات فى أمشاج ما فى الأرض.

(أنت واحدها: ص ١٥)

وعبر بحث الشاعر عن تاريخه فى الأرض، وعبر الموت، ينتقل بنا إلى القيامة، التي يمكن فهمها عبر لغة الجسد، بأنها الفعل البمادر من الفرد، لكى يتحقق ويتواصل ، فقيام الجسد، يماثل القيامة الكونية وقيامة الرؤية، وهذا ما تجده بشكل واف في قصيدته الرائعة «قراءة»(١٣)

أما إذا انتقلنا إلى قصيدة «مدخل فى بكاء السلالات» فالزمان يتحول إلى مكان له ملامح «هانحن جئنا وقد فاتنا الوقت» ويقول:

يا نساء المدينة فلتحتملن

وجوهى الكثيرة أقنعتى وانقسامات قلبى عليكن

أنتن آخر حرب وآخر أرغفة

يتقاسمها أصدقائى الألداء

والأرض بينى وبين الجماعة:

لا الأرض تبقى ذلولا مهادا

ولا الشعر يبقى دما ومياها تقاطع

بل فضة ودم لست تدرى بأيهما اكتمل

الأفق وابتدأ الطيران

بأيهما يبدأ القتل

أو تبدأ الأسئلة..

(أنت واحدها: ص ٣٧)

فالنص الذى يتوسط بين الجسد والواقع، هو بوصلة الذات للرؤية، وهو ما يركز عليه ـ كما قدمت آنفا – والفقرة السابقة هى آخر القصيدة، وفى خواتيم القصائد يمنحنا الشاعر وميض الرؤية الخاطفة، مثلما يبدأ الميلاد بالنشور والقيامة، فإن قصائده أيضا تبدأ من النهاية.

وفى قصيدة : «جسدان وثالثهما» (أنت واحدها : ص ٤١) يجيب الشاعر على سؤال جوهرى: كيف يكتب الجسد نصه وكيف يصبح ذاته؟ ويرد بأن نكون فى علاقة حية مبدعة،

فيكشف الجسد عن تطوراته في واقع ممارسة الثقافة لأبنيتها ومناهجها ضمن المركب التاريخي والاجتماعي الشامل، فعندما تكون ممارسة الجسد استدعاء من الذاكرة، تقف حائلا بين التواصل الحميم بين الرجل والمرأة، أي تقف حائلا بين إنتاج ثقافة مبدعة، يتفجر منها الدم، ولابد للجسد أن يكتب نصه التاريخي الخاص، فلا يعيش على تجربة الجسد الأخرى الماضية، لأن هذا يجعلنا سبايا للذاكرة، ويكتب الجسد نصه الذي يقمعه ويكرس عدميته، فالجسد الماضي قد أنتج ما يتجاوز واقعه الأنطولوجي وامتد إلينا ـ حين اكتفينا بالذاكرة عن الإبداع ـ حيث قمعنا، فنستبدل ما هو ماثل وحي أمام الجسد بما كان كائنا أمام الذاكرة، ويدعونا الشاعر في ختام قصيدته إلى كتابة ثقافة الجسد التي تكتب نصها باستمرار من لحم الفكر ومن دمه:

والدم النازف من مرتكز المهماز ميثاق

الينابيع وبدء العتبة..

(أنت واحدها: ص ٤٥)

والقصيدة ترصد صورتين من ثقافة الجسد، إحداهما تؤدي إلى قمع الجسد الذي كتبها وأخرى تفتح له ينابيع الفجر من الظلام، والقصيدة تبدأ ببيان صورة الجسد الذي يتشيأ

فيتخشب ويتحجر، لأنه لا ينهض وسط الصيرورة، وهذا الجسد المتشيء يرتكز إلى مفاهيم ثابتة، بينما الجسد الحى هو الذى يكتب نصه بلا مفاهيم مسبقة، وإنما يصنع مفهومه عبر آلية الفعل ودمويته:

(كنا متقابلين تقابل الخيمة والعراء.. وبيننا سهيل
ومتقابلين تقابل النيرين وبيننا القراءات السبع
وحجر الفلاسفة
وكنا رجلا وامرأة.. وبيننا لغة النبوة وقرابة الصعاليك)

(أنت واحدها: ص ٤٢)

وفى قصيدة «لا الرابية ولا النجم» يدعونا الشاعر إلى تقويض الأسس التى تحول دون أن يصير الجسد نصا قابلا للقراءة من صاحب الجسد قبل غيره، لأنه ينبغى أولا أن أعيش جسدى، كى أعثر على الجسد الخاص، ولهذا فهو يقوض تحريم قراءة الجسد، التى لا تفرض على الإنسان عدم قراءة جسده فحسب، وإنما تنكر حقه فى الوجود أيضا.. فيدحض - عبر لغة التساؤل - أن يكون الردى هو غاية الوجود، ولهذا يقول فى بداية القصيدة: «الغزالات للعشق أم للردى يتوالدن؟» يؤكد العشق كفعل وجود الجسد، ويستخدم الشاعر - طوال الديوان - ثيمة الجسد / الجنس، لكى يستخرج الدلالة الانطولوجحية للجسد

بوصفه فعلا للتواصل، والجسد الميت هو الذى لا يمارس فعله، وهو أداته فى الوجود والتواصل، ولا يسعى الشاعر إلى التوقف عند الجنس بالمفهوم الضيق كممارسة غريزية، وإنما كأداة لاكتشاف العالم، واكتشاف الآخر، ولذا يختلط وصف جسد المرأة، وأعضائها بجسد الكون وأعضائه، من السماء والأرض، والنخل والرمل، والأحجار ، فالفعل الجنسى الجزئى الآنى، يفضى فى حميميته إلى الكلى والأبدى، والمعجم الشعرى عند الشاعر يتوقف عند بعض المفردات مثل «المساء، القذف، الاندفاقة، الأروقة» التى نجدها عند الصوفية في تحليلهم لتجربتهم، ويستحضر اسم الجلالة (الله) حين يدخل إلى هذه الأروقة، وهو بهذا يريد أن يتحد ويتجاوز ذاته فى تجربته مع الوجود الكلى عبر هذا الفعل الجسدى بل إن الجنس فى الديوان يتوحد مع تجربة الموت بالمعني الذى أشرنا إليها مسبقا، أى الإبداع، والخروج من سكون الحياة المتخلفة التى نحياها، وهو مرادف له، ولذلك لا تخلو القصيدة من فعل الجسد وإنما تتصاعد فى حركة سيمفونية - عبر نص الجسد - إلى الكون ، فيكتب الشاعر نصه الخاص، وجسده المتفرد، وغايته هو العثور على الجسد الخاص لأنه - كما يشير - ما أكثر أجساد البشر على هذه الأرض، فوقها وتحت ترابها، لكن ما أقل الجسد

المتفرد، فى حين نرى كثيرا من الأجساد والأنصاب والأزلام ، لكن لا نقرأ نصوصها والجسد الخاص هو الذى يفهم ويعى وجوده الأنطولوجى ، ليس بذاته فحسب وإنما وجوده الكونى أيضا، ويعى طبيعة العلاقة العضوية بين الواحد/ الأحد والأعضاء.

والواحد الذى يشير إليه الديوان هو الكيان الوجودى الذي يصنع الجسد الخاص، ويعى سر الوجود ، وارتباطه العضوى به، ولذلك لابد أن نعى العدد «واحد» هنا بالمعنى الأنطولوجى وليس بالمعنى الرياضى، لأن الواحد كعدد رياضى يعبر عن نفسه فى الأجساد التى لا تكتب نصها ، فلا تقترب من كيانها الأنطولوجى، والديوان فى عنوانه يدعو إلى العدد «الواحد» بالمفهوم الوجودى، وليس بالمفهوم الرياضى(١٤) بحيث نصير نحن الأعضاء كيانات توحيدية وليست تكرارية متوالية، وذلك بأن يكون كل منا مشدودا إلى التوحيد والتفرد، وهذا يتم من خلال العالم، الذى ندع الجسد يمارس فعله من خلاله، وتجربة التوحيد هنا ـ عبر الجسد ـ تعنى أن البداية هى الاختلاف مع العالم، حتى لا نجعله يشتتنا ويمزقنا ويغزونا من خلال الآخر، فالفعل الجسدى خطوة نحو صنع الجسد الخاص الذى يعي مكانه وتاريخه، بينما العدد الرياضى يجعل الفرد ينتقل إلى

سلسلة حركية تكتبه وتبطل أفعال جسده، ففى التوحيد يصبح الجسد الخاص هو عين صاحبه، بينما امتلاك العالم لنا يجعل الجسد مجرد حامل ووسيط، والطابع الوجودى والتوحيدى للجسد يجعل من دراسة أحوال الجسد الفكرية والعاطفية والحسية هي مقامات للمعراج الروحى لاكتشاف كينونة الوجود، فالجسد كما يريد الشاعر ليس واسطة لوجود فى الوجود، وإنما هو حقا الوجود، والتوتر بين اعتداء وتملك أحد الكيانين عن الآخر، هو الذى يجعلنا نشعر بأن الإنسان وحده هو الكائن الذى يتحقق بجسده، ويغترب به أيضا.

وترتيب القصائد فى الكتاب يكشف عن تسلسل فكرى فى نصوص الجسد، فكل منها يسلمنا بشكل ضرورى وأنطولوجى إلى القصيدة التي تليها، ففى القصيدة التالية وهى: «سلالة» نجد أنه بعد اكتشاف لغة الجسد، وكتابة نصه، وطرح إشكالياته فى التفتح، وبعد أن حدد الشاعر ذاته بوصفه عضوا من أعضاء الواحد، بوصفه جسدا يفهم نفسه فى الجسد/ الكون، وينتمى إلى سلالة الدم المتصاهر ، ويدعونا إلى تفجره، حتى لا يتخثر ، فإنه يحدد ملامحه الخاصة داخل السلالة الأعم، هذه الخصوصية المرتبطة بالجسد وهى تشبه الوشم والطوطمية والتميمة، فيتخارج عن نفسه ليعلن اغترابه، وعن الكل

الاجتماعى الذي ينتمى إليه، وعن فعله الجسدى.

وأنت استقام البكاء لصوتك

لم يستقم لى بكائى

(أنت واحدها: ص ٥٧)

والتخارج عن الذات هنا هو اغتراب بالمعنى التاريخى، وهو يعكس درجات الاغتراب الروحى، فغربته عن جسده، هى نتيجة لغربته عن الواقع الذى ينتمى إليه، وخصوصية واقعه التى تشكل تجربته تعوقه عن أن يعيش تجربة سلفه الكائن فى داخله، بوصفه جسدا تاريخيا، فكيف يكون كما كانوا؟ وهو يعيش عالما غير عالمهم، عالمه المتكون من النمل والقش وسقط الطحين من الصخر والقمح، ويطرح التساؤل المعضل، حول الموت/ الحياة، والذوبان الجسدى بلحم الخليقة حيث تضيع الملامح ويخلص إلى أن الإجابة الوحيدة على هذا التساؤل، هو قبول الموت كإمكانية وحيدة وموضوعية للوجود، ومن ثم يكون بعد الموت القيامة، قيامة الجسد ليجىء بكاء الدم، بدلا من الدمع، ليصنع الموت الخاص، الجسد الخاص، وهذا ما عبر عنه الشاعر فى قوله:

فقد غادروك إلى الموت أو غادروك إلى

الذوبان بلحم الخليقة:

عرى غدا بدعة، ونحاس هو
الشهوة المستفزة، ريش الصقور
استوى فى القطيفة والنمنمات الحريرية
اللون والملمس المحض
أنت استقام البكاء لصوتك... فابك كما شئت
لكننى أستميح دمى دمعة لا تبادر:

(أنت واحدها : ص ٥٧ ـ ٥٨)

* * *

وتسلمنا قصيدة «زجر الطير» إلى ملامح القيامة التى يريدها الشاعر للجسد وهى قيامة يتزلزل لها الكون، ولهذا فهو يقدمها فى صورة تمثل القيامة الكونية ويقترب الشاعر من القيامة كى يتوحد معها، ويستخدم لذلك الفعل المضارع لاستيعاب أبعاد قيامة الجسد وهي أبعاد الأزمنة الثلاثة: الماضى والحاضر والمستقبل. ويقيم تماثلا لغويا مع صور القيامة فى القرآن الكريم ليصور الولادة الجديدة فى قيامة الجسد.

ينقشع السديم وتنحسر أمواج الذاكرة الملكية
وهي تطفو جسدا لخميرة الخلائق

(أنت واحدها: ص ٦٤)

فلما أخذت زينتها الأولى واتزرت بأبهج

الذبول وجلال الذهب

واستسلمت بين أيدينا لغيبوبة الأطراف وحيرة

التففت فى الأفق

نزلنا إلى واد ذى زرع ونهر

(أنت واحدها: ص ٦٤)

وواضح أن الشاعر يتعمد أن يقدم صيغه الشعرية من خلال علاقته بالقرآن سواء بالتماثل أو التقابل، وهو فى هذا يؤكد وحدته به. وتصوير الشاعر لقيامة الجسد، واضطلاع الإنسان بمسئوليته ، هى خروج عبر الموت:

هذه رائحة الموت، وهذان هما السيد والسيدة

انسلا من القبر، وقاما، انتشرا

واستوطنا بيتا من الريح..

ومن تحتهما تسايل الأنهر.

(أنت واحدها: ص ٦٨)

* * *

يصرخ الشاعر:

أيها السيد المحمول على الرقاب وفوق

الرؤوس المنكسة

أيتها السيدة المثقلة بأبهة الذبول

وجلال الذهب
انتشرا وتناسلا واملآ
الوادى بسلالة الموت
هذا يوم الفصل ميقاتنا أجمعين

(أنت واحدها: ص ٦٩)

يركز الشاعر هنا علي الموت، لأنه معبر لاكتشاف الجسد، والوجود الحقيقى الذى يصنع الجسد الخاص، هو وجود من أجل الموت ، لأنه ـ أنطولوجيا ـ يكشف عن المحجوب فى الحياة والوجود والكون، ومن خلال الموت نجد التوحد العميق للإنسان، وحين يقبل الإنسان واقعة الموت فإنه يصنع تاريخه الخاص، ويتجاوز الثنائية المعرفية الممزقة بين النفس والجسد، فوسط ما نحن فيه، يصبح الموت هو ميقاتنا لكى ننهض من التخلق ونتجاوز أسر ملكية الذهب، وأسر الآخر، وسبى الماضى، والموت كواقعة تفصح عن وحدة الإنسان نجدها فى الفكر العربى لدي حى بن يقظان حين يفتش عن معنى الموت في الجسد، فحين تموت الغزالة/ الأم، يبدأ فى تشريح الجسد بحثا عن معنى الموت، وهى تجربة فطرية تبغى نفى الثنائية عن الإنسان، وفهم حقيقة الوجود، وهذا شبيه بما يفعله مطر فى قصيدته السابقة، ولكن الفرق بينهما أن حى بن يقظان يقوم بتشريح جسد الآخر،

وهى الغزالة/ الأم، بينما مطر يقوم بتشريح جسده الخاص، من خلال تحليل الفعل الجسدى وقيامته.

وفى قصيدة «امرأة تلبس الأخضر دائما ورجل يلبس الأخضر أحيانا» وقصيدة: «امرأة ليس وقتها الآن» (أنت واحدها : ص ١٠٥) نلتقى بتجربة صوفية للجسد وفيهما يقدم مطر قراءة خاصة، وفلسفة واعية بالتصوف حيث يتجاوز القراءات التعميمية التي ترى فى التصوف إماتة للجسد، بينما هو يراه اكتشافا للجسد من أجل تحرره داخل تجربته الحضارية، إن الجسد ـ كما هو ماثل فى الديوان ـ هو أداة المقاومة ضد الوقوع في براثن الذات الضيقة وضد الوقوع في كنف السلطة/ الذهب، ومقاومة الطابع الجزئى والآنى للجسد هى رهينة بمدى مقاومة الإنسان للتسلط والقهر من السلطة التى تبغى السيطرة على جسده وصياغة متطلباته وفق ما تريد وليس وفق ما يريد الجسد الخاص.

والتجربة الصوفية تفصح عن نفسها فى الديوان بوصفها فعلا جسديا، يتكشف لذاته من خلال العلاقة الحية بمختلف مستوياتها المتوحدة، والمتصوف يشكل بجسده ثقافة مضادة وسط العالم الفكرى والاجتماعى والسياسى السائد لكى يتفرد ويختلف ، ويقدس جسده فلا يكون مستباحا للنزعة الاستهلاكية.

وهذا التقديس للجسد، يجعل الحضور الأصلى والأصيل للجسد يتم بغياب الجسد من الممارسة التى يفرضها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسيطرة، وإنما هو التخلق والولادة والقيامة.

وهذا البناء التركيبى للحضور والغياب، للانفصال عن الآنى والجزئى، والاتصال مع كينونة الوجود للذات المشخصة فى علاقتها بالذات الكونية هو ما يعطى ديوان مطر هذا العمق والاتساع.

والمتصوف حين يجاهد لتحرير جسده من الخارج، فإنه يجاهد لتحرير جسده أيضا من الانسحاب إلى داخل الذات، فيسعى إلى الحضرة الكلية فيشهد جسده فى الجسد الكونى، ويقاوم انفصال الذات عن الجسد ، فيجعل من جسده معبرا لمقاومة غواية النفس(١٥) ويرى مطر ـ كما هو متعين في ديوانه ـ أن الصوفى لا ينتظر مغادرة دنياه وفناء جسده، إنما يؤسس قيامته، حين يرتبط بالزمن الجسدى الحي، بوصفه زمنا يتعلق به المتصوف من حيث ارتباطه بأحوال وقته، وبما هو آنى فى أوقات تجربته(١٦) وإذا كانت التجربة الصوفية تتأسس على الفعل الجسدى فإن تجربة الشاعر لا تكشف عن الوجود الجسدى للذات العاشقة فحسب، وإنما تكشف أيضا عن الوجود الجسدى

لذات المعشوق أيضا، فيرى كل شىء هى أعضاء للمعشوق(١٧) وحركة الجسد فى الفعل الجسدى هي فعل يماثل حركة الصلاة، وتتأسس هذه الحركة على الوجود والموجودات بمختلف صورها.

وهذا الجسد المفرد هو المنطلق لما سيصبح عليه الإنسان المطلق الذي يستوعب العالم وتصبح كتابة الجسد هى المنطلق المعرفى للإدراك الحقيقى للعالم والوجود، ولذا يشكل الاكتشاف للجسد ميلادا جديدا، ويؤسس علاقة جديدة مع العالم تكوّن الذات/ الجسد المتوحدة فيصبح عبدا ربانيا يقول للأشياء: كونى، فتكون.

والشاعر يجعل من الجسد مركزا له أفقه الخاص الذي يحرره من التبعية ولذا فإن التوحيد الجسدى يؤدى إلى التوحيد الكونى، ولذلك فليس الجسد حاملا بل هو الوجود، وهو خلافة الله فى الأرض، فالجسد الخاص هو الحق فى هذا العالم، وفلسفة مطر فى هذا الديوان لا ترى فى الجسد موضوعا للحديث، وإنما هو فعل الوجود وفيه يتحد ويتوحد الله والعالم والإنسان، وبه تكون حقيقة الوجود.

بقى أن نشير إلى أن اهتمام محمد عفيفى مطر بالجسد هو مناخ عام للثقافة العربية والإبداع العربى الراهن، فنجد هذا عند عبد الكبير الخطيبى فى كتابه «الاسم العربى الجريح» حيث يعيد

الخطيبى «قراءة الجسم العربى من خلال موروث الثقافة الشعبية المغربية بوعى نقدى يعتمد بعدين أساسيين هما نقد المفهوم اللاهوتى للجسم العربى من ناحية ونقد المقاربات الأثنولوجية التى تتعامل مع الثقافة الشعبية تعاملا خارجيا ومتعاليا من ناحية أخرى»(١٨) وهذه القراءة النقدية للجسم العربى تسعى لهدف مركزى هو الفصل بين الجسم «المفهوم» والجسم المعاش والثقافة العربية فرغت الجسم من حمولته التاريخية والذاتية من خلال القراءة اللاهوتية، وليس هنا مقام المقارنة بين رؤية محمدعفيفى مطر ورؤية عبد الكبير الخطيبى ولكنها إشارة إلى الوعى القصدى بطرح الموضوع عند كليهما، ونجد الجسم كموضوع للكتابة لدى الكثيرين من الشعراء والكتاب، وهذا يعنى أن محمد عفيفى مطر لم يفتح جديدا، ولكنه يقدم بلورة رؤية متميزة للجسد فى شعره.

الهوامش

(١) عبد السلام بن عبد العالى، هايدجر ضد هيجل، التراث والاختلاف(الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ١٩٨٥) ص ٢٢، ص ٣٠.

(٢) تطورت دراسة العلاقة بين النفس والجسم بعد الفكر الأرسطى إلى دراسة الأنا، بوصفها مجسدة لنا الفعل الجسدى، ويرجع هذا إلي مين دي بيران Maine de Biran فالأنا ـ لديه ليس هو الأنا أفكر، أى الوعى الخالص كما هو الحال عند ديكارت، وإنما هو الأنا أريد، فيدرك الفعل أو الحركة فى صميم الوجدان، وتابعه ـ فى ذلك ـ فلاسفة آخرون، مثل شلينج F.W. Schelling وفخته J. Fichte وكابانى Cabanis ودستوت دى تراسىDestutt de Tracy ولذلك فإن مين دي بيران يرى أنه ليس ثمة أى انفصال بين الذات وبين وجود الجسم، فالجسم ليس أداة أو حدا أو وسط يقع بين النفس وفعلها في الوجود.

انظر: حبيب الشارونى: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية(الاسكندرية: طبعة خاصة بالمؤلف، ١٩٨٤) ص ٢١ ـ ٢٢.

(٣) محمد عفيفى مطر، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت (بغداد : دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٦) ص ٢٣ ـ ٢٤ وكل الاشارات فى المتن ترجع إلى هذه الطبعة.

(٤) رمضان بسطاويسى «ابداعنا الفكرى وخصوصية الثقافة المصرية» الأهرام القاهرة (٢٦ /٣/ ١٩٩٠) ص ١٤.

(٥) محمد عفيفى مطر، «يتحدث الطمى» قصائد من الخرافة الشعبية(القاهرة: مكتبة مدبولى، ١٩٧٧) ص ٢٠ ـ ٢١.

(٦) انظر تفصيل ذلك: فريال غزول: «الشاعر ناقدا» الكرمل ١٧ (١٩٨٥) ص ٢٠٦ ـ ٢٢٠.

(٧) سعيد بن سعيد، الايديولوجية والحداثة، قراءات في الفكر العربى المعاصر (الدار البيضاء : المركز الثقافى العربى ١٩٨٧) ص ١٤ ـ ١٥.

(٨) المصدر السابق: ص ١٥.

(٩) ذكره عبد السلام بن عبد العالى في كتابه هايدجر ضد هيجل ، مرجع سابق، ص ٢٢، وذكره أيضا مطاع صفدى «الجسدى الذاتى» فى مجلة الفكر العربى المعاصر العدد ٥٠ ـ ٥١ ٠مارس ابريل ١٩٨٨) ص ١٢.

(١٠) في محاورة فيدون تبدأ القسمة الثنائية التي يقدمها أفلاطون بين النفس والجسم وذلك حين يجعل من الجسم والنفس جوهرين متمايزين ويذهب في المحاورة نفسها إلى أن الجسم عائق من شأنه أن يشغل النفس عن فعلها الذاتي وهو الفكر فيجعلها تضل وتضطرب وأفلاطون يضع الجسم في مرتبة أدنى من النفس وقد أخذ أفلاطون هذا التمييز بين الجسم والنفس من الديانة الأورفية اليونانية التى تقول «من الأرض يجيء الجسم ومن السماء تجيء الروح» فجعل الثنائية فى الطبيعة ثنائية داخل الإنسان.

انظر محاورة فيدون لأفلاطون، ترجمها عن النص اليوناني عزت قرنى(القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣) ص ٤٤.

(١١) يمكن اعتبار القرآن الكريم مصدرا أساسيا من مصادر الديوان، حيث نجد فى القرآن الكريم آيات كثيرة تشير إلى أن أعضاء الجسد تشهد على الفعل الانسانى، وفى المثنوى لجلال الدين الرومي، نجد كيف ناح الجذع الحنان من جراء هجر الرسول صلى الله عليه وسلم له فقال الرسول صلى الله عليه وسلم: ماذا تريد أيها الجذع؟

فقال الجذع: إن روحى قد أصبحت بفراقك رمسا(١)

فقال الرسول: أتود أن تصبح نخلة يجتني منها الشرقى والغربى الثمار؟ أم تريد أن تغدو فى هذا العالم سروا، فتبقى إلى الأبد ريان نضرا، (ذكره البخارى وأبو داود فى كتابه المنهج القوى، جـ ١ ص ٢٨٨) انظر ترجمة وشرح ودراسة عبد السلام كفافى للمثنوى، (بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٦٦) ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ من الكتاب الأول.

(١٢)ابن عربى، الفتوحات المكية، تحقيق عثمان يحيى (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢) الكتاب الأول «السفر الأول» الفقرة ٥.

(١٣) قدمت فريال جبورى غزول دراسة لهذه القصيدة تحت عنوان: فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفى مطر «فصول» المجلد الرابع: العدد الثالث (ابريل ١٩٨٤) ص ١٧٥ ـ ١٨٩.

(١٤) إن الأعداد الموجودة في الديوان مرتبطة بالدلالة الأنطولوجية لاسيما الواحد، ورقم ٧ الذى أفاض شاكر عبد الحميد في دراسته فى هذا الديوان في ذكر المعانى التي يوحى بها هذا الرقم لدي قدماء المصريين وفى الإسلام والتراث الشعبى، انظر شاكر عبد الحميد: «الحلم والكيمياء والكتابة» فصول، المجلد السابع العدد ١ ـ ٢ (أكتوبر ١٩٨٦ ـ مارس ١٩٨٧) ص ١٦٠ ـ ١٩١.

(١٥) يمكن الاشارة إلى دراسة هدى لطفى «العنصر الأنثوى فى فلسفة التصوف عند ابن عربى»(مقالة باللغة الانجليزية) ألف، العدد الخامس(١٩٨٥) ص ٧ ـ ١٩ وفيها تقدم تصورا لعشق الرجل للمرأة وكيف يكون جسديا وروحيا عند الإنسان الكامل، عبر هذا الوصول يتم التوصل إلي المطلق.

(١٦) من أكثر الذين يستخدمون مصطلح الوقت بالمفهوم الوجودى هو النفرى، انظر المواقف والمخاطبات للنفرى تحقيق آرثر اربرى، تقديم عبد القادر محمود (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب ١٩٨٥)

(١٧) يتطابق عبدالكريم الجيلى المتصوف فى قصيدته النادرات العينية مع كثير من رؤى محمد عفيفى مطر.

هو الأصل حقاً والهيولى مع الهبا

هو الفلك الدوار وهو الطبائع

هو النور والظلماء والماء والهوا

هو العنصر الناري وهو البلاقع

....

هو القيس بلا ليلاه وهو بثينة

(١٨) عبد الكبير الخطيبى (الاسم العربى الجريح) – ترجمة محمد بنيس – دار العودة بيروت – ١٩٨٠– ص٥.



الباب الثانى
ما بعد الحداثة والعولمة



(١)

«العولمة Globalization »

هل هى توصيف لمرحلة جديدة أم فلسفة جديدة؟

انتشر مصطلح «العولمة» فى كثير من الكتابات العربية والمؤتمرات والمجلات، وذلك للإشارة إلى المتغيرات التى تحيط بعالم اليوم، وهذا يعنى أن العالم يمر الآن بمرحلة جديدة مختلفة جذريا عما سبق، مما يتطلب من الانسان العربى استجابة مختلفة جذريا أيضا عن تلك الاستجابات التى كان يقدمها تجاه الأفكار الجديدة، ولذلك عقدت مؤتمرات كثيرة عن «العولمة» أو «الكونية» مثل «العرب والعولمة» أو «العولمة والهوية» أو «العرب فى عالم متغير» أو «الإسلام وتحديات العولمة» الذى عقد فى شهر ابريل فى كلية دار العلام بجامعة القاهرة.

وقد ارتبط شيوع هذا المعنى والتأكيد عليه بظهور أفكار ونظريات جديدة تقوم علي فكرة «العولمة» وتحاول هذه النظريات تقديم تفسير لها أو تؤكد على جانب معين منها وأبرز هذه

التفسيرات نظرية «فوكوياما» وهي النظرية - التى عرفت لدينا بنظرية «نهاية التاريخ» والتى يزعم بها أن العالم البشرى قد وصل إلي نقطة حاسمة فى التاريخ البشرى بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، وتحددت هذه النهاية بانتصار النظام الليبرالى والديمقراطية من النمط الغربى علي سائر النظم المنافسة لها، وأن العالم قد أدرك أن الليبرالية الغربية هى أسلوب الحياة الوحيد الصالح للبشرية، وهناك نظريات أخرى تؤكد أننا نمر الآن بعصر انتهاء الأيديولوجيات ، وأن العنصر الوحيد الذى يهيمن على العالم الآن، ويشكل بؤرة الصراع هو المصلحة الاقتصادية، ،يعني هذا أننا نمر بعصر زوال القوميات ومن بينها بالطبع القومية العربية، وذلك لأن العالم أصبح قرية كبيرة واحدة، بفضل ثورة التكنولوجيا وثورة المعلومات..

هذه بعض التفسيرات التى تقدم الآن حول «العولمة» لكن قبل أن نستطرد في تحليلنا لابد أن نوضح أن هناك فارقا حاسما بين ما يسمى «بالنظام العالمى الجديد» وبين «العولمة» حتى لا يحدث خلط بينهما، ذلك لأن بعض الباحثين لا يميزون بين التعبيرين، رغم أن تعبير «النظام العالمى الجديد» يشير إلى هيمنة القطب الواحد وقد تحدث عنه «بوش» و«نيكسون» فى كتابه «اقتناص اللحظة» وهو يعبر عن المشروع الاستراتيجى

الأمريكي فى المرحلة المقبلة للتحركً السياسى والاقتصادى بعد انهيار الاتحاد السوفيتي، وهذا المشروع مرتبط بالأمن القومى الأمريكي فى نواحيه السياسية والعسكرية والاقتصادية بينما العولمة هي توصيف لمرحلة جديدة من التاريخ البشرى تتميز بإزالة الفواصل بين الدول بفعل ثورة الاتصالات والمعلومات واستخدام هذه المعلومات فى سيطرة الشمال علي الجنوب، وأهم سمة تميز العولمة تضاؤل دور الدولة، وتزايد العنصر الاقتصادى في توجيه الأمور السياسية فى الدول المختلفة.

وهذا يعنى أن النظام العالمى الجديد هو توجه استراتيجي أمريكي، يختبر نفسه الآن فى حرب البلقان، التي تعتبر تطبيقا لما جاء فى الخطوط الاستراتيجية لحركة أمريكا فى العالم، وبالتالى فهذا النظام يمكن الاختلاف معه فى تحديد أولوياته ، أو أهدافه، بينما «العولمة» هى مفهوم أقرب إلى الصيغة الاقتصادية، بعد أن تعاظم دور الرأسمالية إلى حد أصبحت فيه الشركات متعددة الجنسية، والتكتلات الاقتصادية تحكم العالم، لأن ثورة الاتصالات والمواصلات جعلت التجارة تنشط وتؤثر علي أسواق العالم، ولعل سر الهزات الاقتصادية فى آسيا يكمن فى دخول التكتلات الاقتصادية هذه المناطق مما أدى إلى زعزعة سياسية واقتصادية تمثلت فى انهيار عملات تلك الدول، وأرى

أن هذا السيناريو يمكن أن يتكرر فى مناطق عديدة من العالم، لم تستعد لمجابهة هذه التغيرات التي لحقت بالتجارة والاقتصاد في العالم، فالهيمنة الاقتصادية لدول الشمال تتمثل في العملة الأوروبية (اليورو) واندماج الشركات الكبرى فى أمريكا واليابان يبين أن هناك مرحلة صعبة ينبغى أن تحتاط لها الدول النامية أو الفقيرة وهذا يبين لنا .أن «العولمة» هى فى الأساس نتيجة اقتصادية تطور إليها العالم بعد نمو الرأسمالية فى الغرب على النحو الذي خلق فائضا رهيبا، زاد من الفجوة بين عالم الشمال وعالم الجنوب وأثر على الحياة اليومية لأن انتصار القيم الاقتصادية والمصلحة الاقتصادية جعل كل القيم الثقافية والدينية، والاجتماعية الأخرى تتراجع إلى الوراء، لأن هيمنة البعد الاقتصادى على الحياة اليومية، جعل لغة الخطاب الحياتى تتغير إلى لغة اقتصادية ولعل هذا يبرر لنا كل هذه الكتب التي صدرت في الغرب عن العولمة مثل «فخ العولمة» والتي تقدم لنا العولمة من جانبها الاقتصادى، لأن هذا هو الجانب الجوهري فيها، والذي يستخدم فيه الاقتصاد كل القدرات التي يتيحها العصر من أجل مزيد من الربح، ولكى تسود قيم التجارة كل شىء، ويمكن للمرء أن يتأمل «تجارة الجنس» عبر القارات كتجارة تقوم علي تدمير الإنسان، وتحويل الجسد الإنسانى إلى

سلعة، وأداة للترفيه والمتعة، ويغيب أى معنى ديني أو أخلاقى وراء سيادة مفهوم «التجارة العالمى» فكل شيء يمكن أن يباع أو يشترى عبر وسائل الاتصال والمعلوماتية المعاصرة وهذا يبين أن التجارة والاقتصاد تطال كل شيء..

فالعولمة هى نتيجة لنظام رأسمالى تطور عبر آلياته، وليست مفهوما فكريا إلا فى المجال الكونى، لأنها تبرز البيئة التى يعيش فيها الإنسان، وتقوم أجهزة الإعلام بالدعوة إلى أننا نعيش في عالم واحد، لكن من يمتلك الثروة فى هذا العالم، ويقوم بتدويرها وتنميتها، هو من يملك السلطة، واستغلال كل المنظمات الدولية لتأكيد سيطرته، وبالتالى شيوع تجارته، ونمو اقتصاده إن الكتابات الغربية تعبر عن هذه الفكرة بتعبير آخر لم يتطرق إليه أحد من الباحثين العرب وهو ما بعد بعد الحداثة After post modernism وقد عقد مؤتمر دولى كبير فى جامعة شيكاغو في نوفمبر ١٩٩٨ عن هذا الموضوع ليرى تجلياته وآثاره ونتائجه على الفكر والأخلاق والمنطق والرياضيات والسياسة وذلك لأنها حالة نتجت عن وضع يسمى ما بعد الرأسمالية أو مجتمع الخدمات، أى الذى يستغل الخدمات التكنولوجيات فى عالم الاتصال والمعلومات من أجل توسيع رقعة التجارة... ولقد لاحظت أن المؤتمر السابق الإشارة إليه لم

يحضره عربى واحد، بينما شاركت إسرائيل فيه بورقتين ، ذلك لأنها تتخفى وراء منظمات اقتصادية كبرى، ولذا يشتد حضورها فى العالم العربى والإسلامى، وحضور إسرائيل كان يعنى أن ميزانيتها تقارب ٦٠ مليار دولار فى العام الماضى، وهى ميزانية تفوق ميزانية المملكة العربية السعودية، رغم تباين المساحة وموارد الدخل ذلك لأن معظم دخل اسرائيل يقوم على التجارة العالمية..

ولذلك فإن أى حديث عن العولمة، أو الكونية يغفل البعد الاقتصادى والتكنولوجى لها هو حديث نجوى، يحادث المرء فيه نفسه، ولا يبصر ما يحدث حوله من تحولات وتغيرات تؤثر على كل شىء فى حياتنا..

ونلاحظ أن الحديث عن «العولمة» يرتبط لدينا بالحديث عن «القيمة» أي نظرة معيارية، مثل التساؤل عن العولمة هل هى فكرة صحيحة أم لا، وهل تؤدى إلى نهضة المجتمعات أم إلى فشلها؟ وهل يمكن مقاومتها؟!! ويغيب عن هؤلاء أن العولمة تعبير عن واقع يحدث يوميا، وهى نتيجة لنمو السوق الاقتصادى، وبالتالى التساؤل عن «القيمة» هو تساؤل خارج عن مفهوم العولمة ذاتها، ذلك لا ينفع معها الانصياع التام لمتطلبات العولمة أو رفضها بل لابد من تفهمها وتفهم العوامل التى أدت إليها، لأن المال أو

الاقتصاد - ليس له عقل - وإنما يجرف أمامه كل شيء.

إن العولمة تعبير عن عناصر أساسية أصبحت تسود العالم الآن بسرعة رهيبة، وأكثر من ذى قبل، مثل: إزالة الحدود والفواصل بين الدول نتيجة لثورة الاتصالات، مثل الانترنت والأقمار الصناعية، مما نتج عنه سيطرة جميع الأمم والدول الناشطة في هذه المجالات على الأمم الأخرى، ولا يمكن لدولة أن تستغنى عن الاتصالات والمعلومات مع تبادل السلع والخدمات، وأدى هذا لتأثر الأمة العربية بقيم وعادات غيرها من الأمم، وانتهت العزلة الاختيارية التى كانت تمارسها أوروبا الشرقية والصين، وأصبحت هذه الدول مجبرة على التخلى عن هذه العزلة. وترتب على هذه العناصر السائدة تضاؤل سلطة الدولة لصالح الشركات متعددة الجنسية Transnational corporations التي تشعبت فروعها وهيمنتها كالأخطبوط فى هذه الدول... وأصبح صندوق النقد الدولى، والبنك الدولى يفرض شروطه على الدول الفقيرة من القضاء علي القطاع العام والاتجاه إلى صيغة اقتصادية هى النظام الاقتصادى الذى يقوم على الربح بصرف النظر عن القيم الاجتماعية والثقافية..

وبالطبع فإن العولمة لم تحدث بين ليلة وضحاها، وإنما هى شكل تطور خلال ثلاثين عاما، لكن الطريف فى عالمنا العربى أنه

يجد نفسه فجأة فى مواجهة ظاهرة جديدة تفرض نفسها بتحققاتها الفعلية فى عالم اليوم ولذلك ينبغى أن نبتعد عن ظاهرة الحماس الزائد فى القبول أو الرفض لها أو البحث عن معايير القيمة فيها ... ونتفهم أن «العولمة» تعنى تصدير نمط معين من الحياة إلى البلدان الأخرى، بحيث يستلزم هذا النمط وجود السلع والخدمات التى تصدرها الدول الغنية، ليست العولمة إذن اتجاه سياسي للتحرر من أسر الدولة إلى الكونية، أو هى حقوق الإنسان والديمقراطية أو الإشادة بالعقلانية والعلم، وإنما اكتساح لأسواق جديدة، ومحاربة الخصوصية الثقافية لأنها عنصر مقاومة رهيب في مواجهة الدعوة إلى نمط الحياة الجديد الذي يقوم على المحمول والسندويتشات السريعة، وأجهزة الخدمات وأدوات الاتصال عبر الأقمار الصناعية، فالذى تجرى عولمته ليس الغذاء والحرية ومحاربة التعصب، وإنما ما يجرى عولمته هو سلع بعينها وخدمات ذات طبيعة وخصائص معينة أفرزتها ثقافة الرأسمالية الحالية فى مجتمعات الغرب وأمريكا.. وليس هناك أى التزام قانونى أو ديني أو خلقي يجبرنا على قبول هذه السلع والخدمات..

لكن انظر فى واقعنا العربى ستجد هذه السلع أكثر انتشارا من الأماكن التي نشأت فيها، تجد فى واقعنا العربى التليفون

المحمول فى أيدى الصبية والصغار، وليس فى يد طبيب يمكن سؤاله عن حالة مريض حرجة .. كذلك هذه البرامج والأفلام والمواصلات ووسائل الترفيه التى تنقل إلينا فى صورة شركات متعددة الجنسية: هل تؤدى وظيفة أم تسعى للربح بكل صوره...

إن الدول الغنية تمارس مختلف وسائل القهر المادي والسياسى والنفسى والعقلى لتصدير ما هو نتاج ثقافتها على أنه نتاج إنسانى عام، ويؤدى سيادة فى الثقافات الأخرى إلى خلخلة الهوية...

وهذا يعنى أن تفهم العولمة على أنها عولمة نمط معين من الحياة، أداتها الرئيسية هى الاقتصاد، تبين لنا أننا أحرار فى تبنى هذا النمط أو استخدامه بطريقة أخرى، لنعيد إنتاج هذه السلع وفق منظومة خاصة من الاحتياجات لكن من يقوم بهذا في ظل تضاؤل دور الدولة المركزية المقصود ، فهذا ما يمكن أن تقوم به الثقافة الأصيلة داخل الفرد.. وداخل الأسرة... وهذا يجعل مسئولية الفرد عن نفسه كبيرة، وأصبح المجتمع مسئولا عن التعددية الصورية التى لابد من تحويلها إلي تعددية حقيقية تعكس تباين أنماط الحياة بدلا من صب الحياة فى صورة واحدة..

ولعل هذا يقودنا إلى نقطة أخري مرتبطة بالعولمة وهي نقطة

الصراع الثقافى، فالأمة التي تتقبل تكنولوجيا العصر والثورة في الاتصال وتستغله في المحافظة علي ثقافتها وهويتها سيؤدى إلى وجودها كخصوصية أما تلك التى تنمحي هويتها وشخصيتها الثقافية، فإنها تصبح تابعة لنمط معين يتم عولمته من أجل زيادة انتشار السلع والخدمات في وقت يتم نقد هذا النمط الحياتى داخل الغرب نفسه... وقد بين هانتجنتون فى مقالاته الأخيرة فى مجلة الشئون الدولية التى تصدر عن جامعة هافارد، أن الحرب القادمة ستكون بسبب تباين الثقافات التى تعوق انتشار سلع بعينها، أو الترويج للقيم التي تتبناها أمريكا .. والكتلة الغربية..

إن موضوع العولمة لا يمكن تبسيطه أو اختزاله ، وإنما هو يثير قضايا كثيرة على المستوى المعرفى والاقتصادى والأخلاقى، ويقتصر دور الفلسفة في تحليل اللغة المستخدمة للتعبير عن هذه القضايا وتحليل المناهج المستخدمة أيضا... لعلها تلك هي حدود الفلسفة فى عصرنا.... وقد عبر الروائي العالمى چورچ أورويل عن ذلك الإحساس الذى ينتاب الانسان الفرد إزاء العولمة فى روايته: ١٩٨٤، حيث يقول «إننى ما كنت لأذرف الدمع حزنا على تضاؤل سلطة الدولة، لولا أن الذى يحل محلها هو الشركات العملاقة متعددة الجنسيات ، فأى مؤشر هناك يدلنى على أن

الحرية التى أتمتع بها فى ظل المرحلة الجديدة هي أكبر وأوسع، في حين تقوم وسائل الإعلام الحديثة بصياغة الرأى والتفكير كماتصب قوالب الأحذية، إنها تصوغ الإنسان وحاجاته وفق برامج جاهزة لا تضع الاعتبار للقيم أو الثقافة أو الأخلاق أو الدنيا». ولذلك يمكن القول إن فلسفة الحياة هى التى تجعلنا نتفهم النمط الحياتى الذى تجرى عولمته... وأن الفرد المعاصر يختار حصاره بيديه حين يجعل من ذاته نهبا لهذه الأجهزة التى تعيد صياغة كل شىء، ولا يمكن لثقافة أن تجابه كل هذا إلا بقدرتها علي المنافسة على المستوى السياسى والاقتصادى، وقدرتها علي اختيار نمط من الحياة يؤكد وجودها ولا ينفيه..

(٢)
العولمة والثقافة الوطنية

الكتابة عن «العولمة» مغامرة فى الوقت الراهن، لأنه كيف يمكن الحديث عن العولمة وتجنب التكرار وإعادة إنتاج ما كتب مرة أخرى؟ وكيف يمكن تقديم رؤية ما - لا نقول جديدة - وسط هذا الحشد الهائل فى الكتابات والمؤتمرات(١) والترجمات التي تنهال كل يوم علينا؟ حتى صارت «العولمة» مفهوما يجلب السخرية والكوميديا لمن يتحدث عنه، وتزداد الصعوبة إذا جعلنا من العولمة موضوعا عاما، فهذا يجعل أى دراسة هى تحصيل حاصل، ولا تضيف شيئا جديدا، وتجعل من الكتابة عنها «تعريفا حذرا» ذلك لأن «العولمة» ظاهرة تتشكل كل يوم، وتتخذ أبعاداجديدة لم تكن موجودة من قبل، وكل يوم نكتشف فروقا مبدئية بين «العولمة» و«العالمية» و«النظام العالمى الجديد» وهذا التعريف الذى يتغير نتيجة تكشف أبعاد الظاهرة يصبح مخاطرة تقليدية، لأن التعريف لا يتأتى إلا عند اكتمال الظاهرة

التي ندرسها ووضوح اتجاهاتها وهذا لم يتحقق بعد، وبهذا فإن الاجتهادات التى تقدم حول التعريف هي استباق في غير موضعه، لأن العولمة نتيجة ديناميكية لما آل إليه العالم بعد تغير أشكال التجارة والاقتصاد وتبادل المعلومات والاتصال، فما كان بعيدا أصبح قريبا، وأصبح العالم يترابط بشكل لم يسبق من قبل، ولا سيما عن طريق شبكة الإنترنت، صحيح أننا قد فوجئنا بما آل إليه العالم، لكن شعرنا أنه لا يمكن تجاهل التنامى الحاصل فى الاقتصاد والعلم والاتصال وأنه لابد أن نتجاوز التعريف، وهو مأزق علمى إلي التفاعل الحى، وهذا يقتضى ثقافيا، التخلي عن كثير من المفاهيم التى كانت تحكم العالم من قبل، وتقبل وسائل الاتصال، دون التخلى عن الخصوصية الثقافية، وهذا هو التحدي الأعظم للدول النامية التي لا تملك رفض هذه الوسائل الجديدة، لأنها أصبحت أدوات الحياة، ونحن نفكر دائما من خلال الأدوات منذ عصر الزراعة والصناعة حتي عصر المعلومات الحالى، لأنها توفر الوقت والجهد والمال، وإذا كنا نزعم أننا نريد تدعيم اقتصادنا فلا يمكن الإصرار على أدوات لا تتيح هذا التوفير، ولهذا فإن السؤال الرئيسى الذي يمكن أن يشغلنا الآن هو مدى تأثير هذه الظاهرة(٢) (التى تتجلى بشكل واضح فى الاقتصاد والسياسة

والعلم والاتصال) في طريقة الحياة التي نحيا بها، وفى خصوصيتنا الثقافية فما طرح هو رصد مدى الوعى بهذه الظاهرة لدى الأفراد من الباحثين ولدى المؤسسات التى تساهم فى اتخاذ القرار السياسى والاجتماعي، ويمكن أن تجد كماً من الكتابات التى تقبل أو ترفض «العولمة» أو تعيد صياغة المفهوم حسب الحقل العملى أو النظرى الذي تناقش العولمة من خلاله، ولكن ما نريد معرفته كيف تؤثر العولمة علينا في مختلف جوانب الحياة؟ ونحاول فى هذا البحث أن نتساءل عن أثر العولمة علي الثقافة المصرية كما يتمثل في الإبداع المصرى والفنان والأديب.

١- انتشر مصطلح «العولمة» فى كثير من الكتابات العربية، والمؤتمرات والمجلات، وذلك للإشارة إلى ظاهرة يتحول إليها عالم اليوم، نتيجة لمتغيرات ثلاثة وهى: التقدم العلمى والتكنولوجي المتلاحق والسريع الذي فتح آفاقا جديدة أمام التجربة الإنسانية لم تكن موجودة من قبل، وهذا التقدم العلمي ارتبط بثلاث ثورات علمية، هى ثورة المعلوماتية الحيوية Bioin-formatics ودورها فى تقدم معرفة الإنسان واستكشافه لآفاق ومناطق لم تكن مألوفة من قبل، وثورة البيونكس Bionics وهى تعنى إدماج العلوم الالكترونية مع علوم الحياة، وتتجلي في

الهندسة الوراثية والبيوتكنولوجى التى أثمرت مشروع الجينيوم البشرى Human Genome وثورة الربوتكس Robotics والمقصود بها استحداث أدوات تنافس وتتحدى الكائن البشرى فى إنجاز أعمال معقدة، وهذه الثورات الثلاث يجب أن يقابلها تنام تصاعدى فى الخيال الإنسانى حتي تستطيع أن تستوعب عالم اليوم، وتطويع إمكانات اللغة وقدراتها الكامنة للتعبير عن هذا العصر.

٢- تحول العالم نحو سوق كبيرة، يحكمها منطق السوق، وما يترتب على ذلك من إضفاء الطابع السلعى على كل شىء، فقد أصبحنا فى عالم يشبه «السوبر ماركت» الذى يباع فيه كل شىء، ولم يعد ممكنا أن تكون دولة ما «منعزلة» عن هذا السوق، وهذه الصيغة أفرزت طريقة للحياة تحتاج إلى دراسة، لأن مفهوم القيمة تغير من القيمة بالمعنى الأخلاقى إلى القيمة بالمعنى الاقتصادى والمردود المادى الذي يعود بالنفع على الإنسان أو المؤسسات.

٣- ثورة الاتصالات ، التى غيرت طبيعة الاتصال الإنسانى من صيغته الحية إلى تواصل عبر أجهزة الإنترنت والاتصالات وهذه الثورة جعلت المعلومات متاحة وممكنة عبر تجارة عالمية،

واتخذت السلطة مفهوما آخر لا يرتبط بالهيمنة السياسية أو القدرة الاقتصادية، وإنما بالقدرة على استخدام وتوظيف المعلومات فى السيطرة على الآخر، ولذلك يمكن القول بأن الحرب اليوم هى حرب المعلومات، فمن يملك معلومات أكثر عن الآخر فإنه يمتلك السلطة والسيطرة، والاستئثار بالمعلومات والمعرفة هو ما يتيح سيطرة فئة اجتماعية علي أخرى.

وهذه المتغيرات الثلاثة الثورة العلمية، والسوق الاقتصادية، وثورة الاتصال، تبين لنا أن العالم يدخل مرحلة جديدة مختلفة جذريا عما سبق، مما يتطلب من الإنسان العربى استجابة مختلفة عن تلك الاستجابات التى كان يقدمها تجاه الظواهر الجديدة، لأن هذه المتغيرات التى نطلق عليها بشكل عام مفهوم «العولمة» هى واقع وصيغة لعالم اليوم الذى أتاح ممكنات لم تكن موجودة من قبل بنفس القوة، ذلك لأن هذا التطور أو التغير لم يحدث بين يوم وليلة ولكن تشكل من خلال العقود السابقة، فالتطور العلمى والتكنولوجى مثلا ليس نتاج اليوم ولكن نتاج تاريخ العلم الإنسانى كله ، والحقيقة أن الكتابات الكثيرة عن العولمة والمؤتمرات التي عقدت عنها هى ظاهرة صحية، لأنها ساهمت فى بلورة موقف تفاعلى معها، وساهمت فى الخروج من دائرة الممارسات الذهنية إلى التفاعل الحى، وظهور محاولات

جادة للتفاعل مع العولمة في ميادين بعينها مثل محاولة د.نبيل علي(٣) وكتاباته العميقة التي تجمع بين علوم الكمبيوتر والفلسفة والدراسات المستقبلية وعلوم الاتصال، وأزعم أن هذه الكتابات التى بدأها بكتاباته عن «العرب وعصر المعلومات » قد فتحت آفاقا جديدة للتفكير حول الظواهر التي تكتنف عالمنا المعاصر، ولا يمكن لأى باحث في أى تخصص أن يتجنب الاستفادة من كتابات د. نبيل على، وكأنه فيلسوف المرحلة الحالية بعد أن قبع دارسو الفلسفة لدينا فى عوالمهم المجردة، ولم يروا ما يحدث في الواقع، وكذلك محاولة د. أحمد شوقى أستاذ الهندسة الوراثية الذى يشرف على مشروع كراسات مستقبلية(٤) قدمت فيه كثير من المفاهيم المرتبطة بالعولمة في ميادين خاصة بعينها، وهذه المحاولات ساهمت في نقل الحوار عن العولمة من التعميم المطلق إلى التحديد الإجرائى الذي يسمح بتقديم اجتهادات حقيقية، ويساهم فى إدخالنا إلى عالم اليوم، وساهمت فى عدم تكرار الحديث عن «العولمة» كتكرارنا الحديث عن الحداثة وما بعد الحداثة، التى أصبحت مفاهيم يصعب تحديدها أو تعريفها، بينما العولمة أصبح يمكن الحديث عنها في جوانب خاصة بعينها، وتطور الأمر إلي محاولة تملك وسائل العولمة، لأنها أداة المشاركة، وممارسة الاتصال في عالم اليوم، وهذا يؤدى إلى

تجاوز بلاغة الحديث عن العولمة، وإصدار فتاوى القبول والرفض لها ، وهذا يعنى أن العولمة ممارسة للعلم، وتطبيق لمنجزاته في مجالات سياسية واقتصادية وثقافية، وبالتالى فهي تتأسس على معرفة ومعلومات عن أنفسنا وعن العالم الذي نعيش فيه، وبالتالى فإن من يبعد عن المعرفة فإنه لا يستطيع فهم العولمة والتفاعل معها..

وقد بات من نافلة القول التمييز بين العولمة والعالمية والنظام العالمي الجديد، رغم الخلط الذي يبرز كثيرا فى استخدام مصطلح العولمة، فالعالمية universalization هى مفهوم إيجابى، يعبر عن الوحدة بين بلدان العالم أجمع، وصيغة لتحقيق الألفة والتكامل بين البشر دون النظر إلى العرق أوالثقافة، أو الطبقة الاجتماعية أو الخلفية السياسية ، بينما النظام العالمى الجديد هو هيمنة القطب الواحد الأمريكي علي العالم، وقد تحدث عنه بشكل تفصيلى «بوش» بعد انهيار الاتحاد السوفيتى، وتحدث عنه الرئيس السابق نيكسون فى كتابه «اقتناص اللحظة» حيث بين فيه أن اللحظة الراهنة فرصة ينبغى اقتناصها لأن العالم مهيأ لأن تقوده قوة ما، وينبغى أن تكون هذه القوة هى الولايات المتحدة ، وبذلك تؤسس أمريكا نظاما عالميا جديدا يعبر عن المشروع الأمريكى الاستراتيجى فى المرحلة المقبلة للتحرك

السياسى والاقتصادى والثقافى، وهذا المشروع يضع لمصر وللأمة العربية دورا هامشيا، ويضع مصر ضمن ست دول ينبغى الاهتمام بها حتى لا تتحول ثقافيا فى اتجاه الموروث الثقافى للمنطقة، وهناك تفاصيل سياسية واضحة فى الكتاب هى بمثابة خطة العمل الامريكية فى المرحلة الراهنة، فما يميز السياسة الامريكية أنها غير مرتبطة بشخص، وإنما تنفذ سياسات طويلة الأمد، يضعها الخبراء فى الأمن القومى، بينما العولمة هى عصر فقدان السيطرة علي المقدرات، فلا تستطيع دولة ما أن تمنع وصول المعلومات إلى من يطلبها فى عصر الاتصالات والإنترنت بينما تستخدم هذه المعلومات في سيطرة الشمال الغنى على الجنوب الفقير لأن الشمال يمتلك السيطرة على توجيه المعلومات، ويمتلك شبكات الاتصال العنكبوتية التي تربط بين مراكز المعلومات وأهم سمة تميز العولمة هي تضاؤل دور الدولة، وتزايد دور العنصر الاقتصادى فى توجيه الأمور السياسية فى الدول المختلفة، وهذا يعنى أن النظام العالمى الجديد هو توجه استراتيجى أمريكي، يختبر نفسه الآن بالدور الذى يلعبه فى مناطق الصراع في العالم، والتي تعتبر تطبيقا لما جاء في الخطوط الاستراتيجية لحركة الولايات وبالتالى فإن النظام العالمى الجديد يمكن الاختلاف معه فى

تحديد أولوياته وأهدافه، بينما العولمة هى مفهوم أقرب إلى الصيغة الاقتصادية بعد أن تعاظم دور الرأسمالية إلى حد أن أصبحت الشركات العملاقة متعددة الجنسية تحكم العالم(٥) وساهمت ثورة الاتصالات في تنشيط التجارة وفى زيادة سيطرتها على أسواق العالم، ولعل سر الهزات الاقتصادية التى حدثت فى قارة آسيا فى ماليزيا وأندونيسيا يكمن فى دخول التكتلات الاقتصادية العملاقة هذه المنطاق مما أدى إلى زعزعة سياسية واقتصادية تمثلت فى انهيار عملات تلك الدول، ويمكن لهذا السيناريو أن يتكرر في مناطق عديدة من العالم التى لم تستعد لمجابهة هذه التغيرات التى لحقت بالتجارة والاقتصاد في العالم، فالهيمنة الاقتصادية لدول الشمال التى تتجسد الآن في العملة الأوروبية (اليورو) واندماج الشركات الكبري فى أمريكا واليابان يبين أن هناك مرحلة صعبة للدول التى لم تحقق لنفسها كيانا اقتصاديا مع الدول المرتبطة بها ثقافيا، وهذا يبين أن العولمة ظاهرة واقعية، لا ينبغى التعامل معها من خلال التأمل النظرى فحسب، لأنها فى الأساس ظاهرة اقتصادية تطور إليها العالم بعد نمو الرأسمالية في الغرب على النحو الذي خلق فائضا رهيبا، زاد من الفجوة بين عالم الشمال وعالم الجنوب، وأثر هذا على طريقة الحياة اليومية فى بلدان العالم، ذلك لأنه لا

يمكن للإنسان أن يعيش بمعزل عما يحدث حوله، ولا يمكن للقيم الروحية والأخلاقية أن تمارس حضورها الفعال إلا إذا ارتبطت بقوة اقتصادية، لأن عصر العولمة هو عصر انتصار القيم الاقتصادية، وأصبح المردود المادي هو الصيغة التى يعتمد عليها البشر فى علاقتهم التبادلية والإنسانية، وقد أدى هذا إلي جعل معظم القيم الثقافية والدينية تتراجع إلى الوراء لأن هيمنة القيمة الاقتصادية على الحياة اليومية جعل لغة الخطاب الحياتى تتغير إلى لغة اقتصادية ولعل هذا يبرر صدور كتب كثيرة فى الغرب تنتقد صيغة الحياة الحالية مثل كتاب «فخ العولمة»(٦) وترى أن العولمة تشتت حياة الإنسان الغربى وتشعره بفقدان المعنى والتعاسة، وجعلت بعض المفكرين يقدمون نوعا من التشاؤمية الثقافية حول مصير الغرب لأن هذه الصيغة ذات البعد الواحد يمكن أن تؤدى إلى اضمحلال الحضارة الإنسانية وانهيارها لأن الانسان لا يعيش من خلال البعد الاقتصادي فحسب، وقد عبر أرثر هيرمان عن ذلك فى كتابه فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى(٧) تحدث فيه عن «الثقافة النرجسية» و«ثقافة الغطرسة» ومجتمع التداوى، وبين فيه أن العالم يتجه إلى وضع جديد يستخدم فيه الاقتصاد كل القدرات التى يتيحها العصر من أجل مزيد من الربح، ولكى تسود قيم

التجارة كل شيء، وهذه الصيغة لا تهدد البشر فحسب وإنما تهدد كوكب الأرض الذى نعيش فيه، ولذلك فهناك اتجاهات فكرية وسياسية داخل الغرب تشكلت لنقد الوضع الحالى مثل فلسفات البيئة، والاتجاهات الجديدة التي تحاول استعادة ما هو إنساني ، من خلال طرح صيغ جديدة للحياة اليومية والثقافية.

- ٢ -

ونلاحظ أن كل نقد غربي يوجه للعولمة لا يقع فى «فخ» القبول أو الرفض ولكن يرصد الآثار السلبية الناجمة عن وضع اقتصادى يسود العالم، وبالتالى فهى لا تنظر للعولمة من خلال المنظور المعيارى، مثل التساؤل عن مصير المجتمعات التي تعادل تفهم الواقع الحالى، ولكن لابد من تفهم العوامل التى تؤدى إليها، فهى ظاهرة مركبة ناتجة عن تطور المجتمع الغربى حتى إن البعض يرى أن العولمة هي نتيجة تطور خمس مراحل مرت بها الحضارة الغربية منذ مشروع الحداثة في القرن السادس عشر حتى الآن(٨) حتى وصلت إلي مرحلة ما بعد الحداثة، التى تشكلت منذ السبعينات من هذا القرن حتي التسعينات، ومرتبطة بالتطور الاقتصادى والعلمي والتكنولوجى، ولكن العولمة الثقافية هي نتيجة للعولمة في مفهومها الاقتصادى والاتصالى، فثورة

الاتصالات والأقمار الصناعية جعلت حجم التأثير الثقافى كبيرا من قبل دول الشمال على الجنوب، فأصبحت الأعمال ذات الطابع الثقافى يتم عرضها على جمهور واسع، وبالتالى فإن مصادر التجربة الابداعية للأديب الآن لم تعد الكتاب فحسب وإنما ثقافة الصورة أيضا التي تمارس حضورها الفعال فى أعمال الأدباء الشبان بشكل لافت، فتجد مشاهد بصرية كاملة مستمدة من ثقافة الأديب الذى يجعل من المادة الإعلامية مصدرا من مصادر تجربته الإبداعية، وهذه القنوات من الاتصال تمارس تأثيراً ليس علي طريقة الكتابة فحسب، وصورها وأشكالها وقضاياها وموضوعاتها ، وإنما تمارس تأثيرها على طريقة الحياة اليومية وطرق الحصول على المعلومات عن الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى، ويؤدى هذا على المدى البعيد إلى تهديد طريقة الحياة التى تتسق مع الثقافة الفرعية وموارد البشر الفعلية، ولكنها فى المقابل أيضا ساهمت في تعريف العالم بالثقافات الفرعية والمحاصرة، فنجد قنوات للأكراد، والمعارضة السياسية للدول المختلفة تعرض رؤاها من خلال الأقمار الصناعية مما أدى إلى عرض قضية هؤلاء البشر ومعرفة ثقافتهم، ولذا فإن العولمة رغم الهيمنة الاقتصادية وتسييد السلع الاستهلاكية إلا أنها تقدم نوعا من التنوع

الثقافى، والدينى، فتعرض طقوس وعبادات الأديان المختلفة بشكل لم يسبق له مثيل(٩) وهذا يعنى حضور المعرفة بمختلف الثقافات وعدم الاقتصار على ثقافة واحدة، وهذا قد يؤدى على المدى البعيد إلى ذوبان الاختلاف الثقافى فى صيغة ثقافية جديدة تعبر عن مجموع الثقافات الحية في العالم، ويختلف فى هذا كثير من الباحثين فالبعض يرى أن العولمة لا تهدد الهوية الوطنية للفرد، وأن اهتمام الفرد بالمحيط الخارجى يسير متوازيا مع الاهتمام بقضاياه الداخلية ويعبر عن هذا الرأى المفكر المغربى سالم يقوت(١٠) حيث يرى أن العولمة لا تهدد الهوية الثقافية، بينما يرى آخرون أن العولمة سوف تزيد من الوعى بالعالم والكون على نحو تتضاءل معه الهوية الوطنية، وتؤدى إلى تقارب الحضارات وتعزيز الهوية العالمية وخلق عالم بلا حدود ثقافية، ولكن هذه رؤية تغفل الصراع بين الحضارات حول صيغة الحياة اليومية، ذلك لأن الغرب حين يدعو إلي الهوية العالمية وذوبان الثقافات لايريد أن يعترف بثقافات الآخرين بقدر ما يريد أن يمارس هيمنة ثقافته على ثقافات العالم، ونشر الثقافة الاستهلاكية التى تتيح انتشار السلع الغربية.

ولذلك يتوقع البعض مثل هانتجتون فى كتابه «صراع الحضارات»(١١) أن تنشأ حروب بين المناطق الحضارية فى

العالم بسبب التعارض الثقافى، وإذا كانت الشركات الكبرى تريد سيادة طريقة الحياة فى الأكل والشرب على الطريقة الامريكية فإنها تريد بذلك سيادة ثقافاتها على بقية الثقافات، وقد نجحت الثقافة الاستهلاكية فى أن تعزز وجودها من خلال مساندة التجارة والاقتصاد لها، وقد أثرت طريقة الحياة المعتمدة على الثقافة الاستهلاكية على جعل كل شىء يتم بسرعة بدون تأمل، والتسرع فى طلب النتيجة العاجلة لأى فعل..

وإذا أردنا أن نتساءل عن العولمة وعلاقتها بالثقافة الوطنية، وهل هى فى حالة تعارض تام، أم فى حالة جدل مستمر وتأثير متبادل بين ما هو محلى وما هو خارجى، أم يمكن للثقافة الوطنية أن تقدم صيغة متوازنة تحافظ فيها على هويتها وفى نفس الوقت تشارك فيما يحدث من حولها في العالم، والحقيقة أننى قرأت تحليلات كثيرة(١٢) تغلب عليها السمات التالية في تحليلها للعلاقة بين العولمة والثقافة المصرية أو الثقافة الوطنية بشكل عام:

١ـ الاهتمام النظرى بالعولمة وعلاقتها بالثقافة الوطنية، وهذا الاهتمام النظرى يقف عند المفاهيم العامة، ومن ثم التكرار، ولا يتحول هذا الاهتمام إلى تحليل إجرائى بمعنى تطبيق هذه المفاهيم النظرية فى مجال بعينه فى الثقافة الوطنية مثل الدين

وقضايا الإبداع والأدب والفكر والموروث الاجتماعي، وهذا تكرر فى علاقتنا بالظواهر والنظريات النقدية حيث نقف عند الموقف النظرى ولا نتجاوزه إلى الموقف الإجرائى، حيث تختبر هذه النظريات في التحليل النقدى والتطبيقى.

٢ـ كل أو معظم الدراسات تبدأ من نقطة البداية، فتكرر الحديث عن معانى العولمة والثقافة الوطنية، دون أن تجتهد في تجاوز هذه الخطوة إلى نقطة أبعد كتحديد تأثير العولمة علي التفكير ونمط الحياة ومصادر الإبداع، وأشكال الكتابة الإبداعية.

٣ـ الحديث عن العولمة لابد أن يرتبط بالحديث عن ما بعد الحداثة التى لاتزال غامضة، لأن ما بعد الحداثة مصاحبة للعولمة، وتتميز بالسمات الثقافية نفسها، ولذلك لاحظت تجنب الحديث عن ما بعد الحداثة، لأنها ليست مفهوما عاما، ولكنها تحديد للإنتاج الثقافي في مرحلة معينة يمر بها المجتمع الغربى.

٤ـ لاتزال كثير من الكتابات تخلط بين ثقافة العولمة، أي السمات الفكرية والحياتية والمعرفية التى تؤكدها العولمة وتعمل على سيادتها ، وبين عولمة الثقافة بمعنى إزالة الحدود بين الثقافات والهويات المحلية في صيغة جديدة تحمل سمات عالمية للبشر دون النظر للدين أو العرق أو اللغة أو الطبقة الثقافية.

٥ـ إن مناقشة قضية العولمة الثقافية كشفت عن أوجه القصور فى فهم معنى الثقافة وعلاقتها بما هو كوني أو عالمى، فالثقافة فى جانبها المادى يعنى تكيف الإنسان مع البيئة المحيطة به لكى تكون مناسبة بحيث يتمكن من البقاء والتطور، والثقافة هنا ليست التكيف مع البيئة العالمية أو الثقافة التى تفرضها هيمنة القطب الواحد، ولهذا فالثقافة لها ضرورة أولية بالمعنى المحلي لاستمرار الحياة قبل أن تتطور أو تتطلع لأفق آخر، ولهذا فإن تشجيع الثقافة المحلية ضرورة تسبق أى حديث عن العلاقة بين هذه الثقافة المحلية والعولمة.

٦ـ لابد من التأكيد على أهمية اللغة ودورها في الثقافة الوطنية، وفاعلية هذه اللغة فى التواصل الحى، لأنها الجهاز الرمزى الذى يصوغ من خلاله الإنسان رؤاه وإحساسه بالحياة، والكون، ولذلك فإن اللغة هى المدخل للربط بين الثقافة الوطنية والعولمة... ويمكن دراسة أثر العولمة على الأدب من خلال تحليل اللغة، وبيان المحذوف والمسكوت عنه فى النصوص الأدبية، ذلك لأن لغة الإنترنت ذات الطابع البصرى والمزدوج بين عدة لغات يمكن أن نلمح تأثيرها فى الطابع المشتت والمتناثر لكثير من الكتابات الأدبية التي يطالعها المرء الآن فى المشهد الثقافى.

٧ـ كثير من الدراسات المرتبطة بالعولمة والثقافة والوطنية

تفكر من خلال «نظرية المؤامرة» بمعني أنهم يرون أن العولمة مفهوم مثقل بالانحياز لثقافة الغرب، والذى يريد تصدير هذا المفهوم إلينا لكي نتبنى مفاهيم وقيم الحياة الغربية، ولذلك يقترحون مفهوما آخر هو «العالمية» وهذا ما يردده المفكر محمد عمارة في دراساته ، حيث يرى أن الثقافة لا تعولم لأنها تعني أمركة الثقافة أو هيمنة ثقافة معينة على بقية الثقافات لأن الثقافة الغربية والامريكية تجعل من نفسها ثقافة مركزية، ينبغى تقييم الثقافات الأخرى وفقا لها.. وهذا الرأى يجعلنا نفقد قدرتنا علي المشاركة فى صنع حياتنا وفق منظور يعتمد على الهوية..

٨- ينبغى عدم إقحام الدين بشكل مجرد في الحديث عن العولمة ويمكن أن نتحدث عن المسلمين والعولمة، ذلك لأن ممارسات المسلمين الآن هى التى تحدد موقفهم، أي الدين كما يفهمه البشر، وليس كما هو فى الكتب المقدسة، ولا ينبغى أن نضع عنوان: الإسلام والعولمة(١٣) لأن الإسلام عقيدة والعولمة عمليات اقتصادية وسياسية ولم تتشكل بشكل نهائى لكى تصبح نظرية أو خطاباً معرفياً أو كونياً أو أيديولوجياً، وهذا يوقع البعض فى تحليل غير دقيق، حيث يقع فى الخلط نتيجة لعدم التمييز بين الدين والممارسات التى يقدمها البشر.

٩- أن كثيراً من الدراسات تتعامل مع العولمة بطريقة انتقائية، تقوم على إمكانية الاستفادة من نتائج العولمة المادية من اقتصاد وتكنولوجيا مع رفض منظومة القيم المرتبطة بالعولمة، ولا تنفصل عنها، فالعولمة ليست خطابا فى القيم لكن صيغة فى الحياة والعلم تسود معها قيم استهلاكية معينة، وهذا يعنى أنه لابد من فهم العولمة بوصفها ظاهرة شاملة، ولابد من التعامل معها ككل، ولا يجوز تجزئتها..

وهذه الملاحظات تبين أن الثقافة الوطنية والهوية يمكنا أن يكونا فى موقف اختبار قاس نتيجة للتطور العلمى والتكنولوجى والاتصالى، لأنه يكشف عن الطريقة التى تتعامل بها الثقافة الوطنيـة مع طرق التفكير وطريقة الحياة وإنفاق الوقت، والمشاركة فى صنع القرار الثقافى والسياسى والاجتماعى، وهذا الاختبار يمكن أن يدعم الثقافة الوطنية، إذا حاولت أن تعدل من سلوكها ليتفق مغ الفطرة الإنسانية، ويوسع من مجال المشاركة السياسية والاجتماعية، ويعدل من التفكير ليكون صالحا في عالم يقترب فيه الإنسان من حل كثير من ألغاز الكون وأن يفهم الدين بوصفه عقيدة ومسئولية والتزاماً.. أما إذا لم تحاول الثقافة الوطنية ذلك، فإنها تحاصر نفسها فى وقت أصبح فيه من غير المتاح لأى إنسان أو دولة أن يعزل نفسه عما يحدث في العالم..

-٣-

تبين لنا مما سبق أن الظواهر المرتبطة بالعولمة لايمكن الحكم عليها بالخير أو الشر، فالعلم والإنترنت والأقمار الصناعية ليست خيرا فى ذاتها أو شرا وإنما يتوقف ذلك على الطريقة التى يستخدمها الإنسان، والأهداف التى يحددها لنفسه، ولذلك فليس كافيا أن نملأ المدارس بأجهزة الحاسوب (الكمبيوتر) وندخل خطوط الاشتراك على الانترنت للمنازل، وإنما ينبغى أن يكون للثقافة الوطنية مشروعها الاستراتيجى للتفكير من خلال هذه الأدوات فى إنتاج مستقبلها.. فالإنترنت يمكن أن يكون وسيلة للعثور على دواء جديد لمرض عضال، ويمكن أيضا أن يكون وسيلة لتجارة الجنس، وهذا يبين أن حضور الثقافة الوطنية أصبح هاما أكثر من ذى قبل، وحضور الدين أيضا، أصبحت الحاجة إليه أشد لتنظيم علاقتنا باستخدام الأدوات المرتبطة بهذا العصر..

كذلك الأمر بالنسبة للأديب والمبدع فى عالم اليوم، لابد أن يساءل نفسه كيف يستفيد فى تجربته الإبداعية مما تتيحه هذه الأدوات وأن يسأل نفسه: هل غيرت صورة الحياة المعاصرة أشكال الكتابة وفلسفتها ، أى المبادىء التي تقوم عليها أم لا؟ ذلك لأن المرء يلاحظ أن كثيراً من الأدباء لايزالون يكتبون كما

كان يكتب من قرن مضى، ولا يعرف ماذا يريد تقديمه وكيف.

إن الأدوات المتاحة الآن هى امتداد لحواس الأديب، واتساع لقدراته في المعرفة عبر وسائل متعددة، تجعل من الصورة وما يسمعه ويقرأه مصادر هامة لتجربته، وأصبح الأدب يقدم المعرفة إلى جانب المتعة، والتجربة العميقة التي تضيء الوجود، وتجعل من الأدب شرطا ضروريا للحياة، وليس زائدا عن الحاجة، وهذا يقتضى من الأديب والفنان أن يكون مسئولا عن دراسة العولمة بوصفها مسئولية داخلية، يمليها عليه ضميره الأدبى لكى يكون مدركا لما يحدث من حوله، فلا يمكن ألا يهز الأديب أنه يعرف ويشاهد ما يحدث فى قارة أخرى بينما لا يعرف المرء ما يحدث فى الشارع الخلفى لمسكنه، أو جوانب معينة من وطنه فهل المسئول عن هذا صيغة الحياة المعاصرة التى نسميها العولمة، أم النظام الاجتماعى أم صيغة الحياة اليومية، إن دراسة العولمة من قبل الأديب يمكن أن تؤدى إلى تعظيم دور الثقافة الوطنية وإبراز تفاصيلها وكشف ملامحها ، وهذا يؤدى إلى حضورها وليس إلى غيابها..

ينبغى أن يكون الأديب والفنان على وعى بموقف التيارات الثقافية المختلفة من الظواهر المختلفة بما فيها العولمة ، لأن ذلك سيؤدى إلى إبراز الاختلاف فى الرؤية ، مما يقوى من الوحدة

الوطنية داخل هذه الثقافة التى تدعى الانتماء إليها، والاختلاف هنا دليل حياة لأنه يعنى التفكير والقراءة وممارسة الحياة، وانتفاء الاختلاف يعنى الموت والسكون وعدم الحركة، والوعى بالاختلاف يجعل الأديب غير ملزم باتخاذ موقف مسبق، وإنما يكشف من خلال ممارساته الأدبية ونصوصه عن موقف من كل القضايا التى يمور بها المجتمع... وحينذاك تصبح الكتابة هى فعل الوجود الكاشف، والذي يضيء لنا ما لا نستطيع إدراكه أو رؤيته بشكل مباشر أو التصريح به، وهذا يعنى أن الإبداع والأدب يكون لهما دور هام فى الثقافة والوطنية فى صيغة الحياة المعاصرة..

ويمكن للأديب أن يقدم صيغة من الحياة اليومية مرتبطة بالثقافة الوطنية وتستوعب تقنيات الحياة المعاصرة وهذا يتم من خلال الكتابة والحوار والنقد المتابع للإبداع..

إن الإبداع هو الذى يكشف عن الخطاب الثقافى للحياة اليومية، وبالتالى فإنه يكشف عن موقف البشر العاديين من القضايا الكبرى من خلال ممارستهم البسيطة، ذلك لأن البشر العاديين يعبرون عن مواقفهم من خلال سلوكهم، وليس من خلال وعيهم، والأديب يجسد هذا من خلال سلوكه وهو الكتابة، التى تعيد صياغة هذه المواقف من خلال لغة تجسد لنا عبر

منظوماتها المواقف المختلفة من خلال رموزها التشكيلية، والفنان والأديب قد لا يكون واعيا بذلك ولكنه يقدمه بشكل يجعل التواصل معه أكثر يسرا ويمكن حل جهازه الرمزى من خلال اللغة التى يستخدمها الأديب..

فالفنان والأديب لا يعبر عن موقفه من العولمة فحسب، وإنما يجسد فى الوقت نفسه التيارات التى يموج بها الواقع الاجتماعى ويقدم مواقفها من العولمة... وقد يقدم لنا الإبداع رؤى جديدة لم نعرفها من قبل عن معالجة الآثار التى تثيرها العولمة.

- ٤ -

إذا حاولنا أن نقارن بين تجربة الأديب المصرى فى التعامل مع ظاهرة العولمة وبين أديب آخر من ماليزيا أو الهند، أو بلدان الغرب، فسوف يمكن أن نلاحظ أنه قد تظهر بعض الأعمال التى يغيب منها معنى الكتابة، وتتعامل مع مكونات ومفردات الحياة بشكل سلبى، وأصبحت كثير من النصوص إعادة إنتاج لنصوص قديمة دون إضافة لشىء عميق وأصيل، صحيح أن القيمة الجمالية قد تغيرت من الوحدة إلى التعدد، بمعنى أن مركز العمل الأدبى لم يعد واحدا، وإنما عدة مراكز مختلفة،

وهذا يعكس طبيعة التعدد فى العالم، ولم تعد الذات كوحدة مركزية هى بؤرة العمل الأدبى وإنما أصبح الأدب يقدم شيئا جديدا للحياة..

لكن هل يرجع هذا إلى أن الأديب يستشعر أن دوره هامشى فى المجتمع، بجانب أجهزة الإعلام والاتصال؟ وبالتالى يؤثر على المجهود الذى يبذله فى تثقيف حواسه وتدريب ذاته على الكتابة التى تضيف جديدا... لكن ألا يعطيه هذا قوة فى أن يقول ما يريد دون أن يخشى الحصار..

إن الكتابة التى تدعى الانتماء للمرأة هى نتيجة من نتائج المرحلة الراهنة، التى تفسح المجال لإبراز التعدد والاختلاف فى الرؤى والأشكال، وهى اتجاه يناهض بعض الجوانب السلبية للعولمة، وهذا يعنى أن الكتابة هى الأمل الحقيقى فى بلداننا للخروج من أمر الصيغ الجاهزة ، لو فكر الأديب فيما يدفعه للمطبعة: ماذا يضيف هذا العمل الأدبى إلى عالم اليوم.؟

الهوامش

١ـ هناك كثير من المؤتمرات التى عقدت عن العولمة وعلاقتها بالخصوصية الثقافية مثل «العرب والعولمة» و«العولمة والهوية» و«العرب فى عالم متغير» و«الاسلام وتحديات العولمة» ولا تزال تعقد المؤتمرات عنها، وكان الموضوع الرئيسى للجنادرية فى الرياض حيث قدمت عدة أوراق هامة: مثل ورقة د. محمد جابر الانصارى بعنوان: العولمة من التنظير الخائف إلى التفاعل الواثق. وهي تشير إلي أهمية الانتقال من الممارسات الذهنية إلى الواقع الحى، لنرى أثر العولمة فى الحياة اليومية.

٢ـ من الدراسات الغربية التي تتناول أثر العولمة كتاب زيجمونت باومان Zygmunt Bauman: Globalization . the Human consquences, Combridge: Polity press, 1988.

وقد قدمت د. شفيقة بستكى المدرس بقسم الفلسفة جامعة الكويت عرضا نقديا له فى مجلة عالم الفكر العدد الثالث المجلد الثامن والعشرون يناير ٢٠٠٠، ص ٢٥٣.

٣ـ نبيل على: العرب وعصر المعلومات سلسلة عالم المعرفة الكويت العدد ١٨٤ ابريل ١٩٩٤ ص ١١.

٤ـ تصدر هذه الكراسات عن المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، وللدكتور أحمد شوقى دراسات عديدة عن الدراسات المستقبلية.

٥ـ تشير دراسات دانييال بل إلى هذه المرحلة وتطلق عليها مرحلة ما بعد الصناعية وتحدد خصائص معينة لها، وهناك دراسات ترى أن من يحكم العالم نحو ٥٠٠٩ شركة اقتصادية كبرى.

٦ـ هانس بيرمارتين ـ هارالدشومان فخ العولمة: سلسلة عالم المعرفة العدد ٢٣٨ اكتوبر ١٩٩٨ وقد تضمن الكتاب الاثار المرعبة نتيجة لتضاؤل دور الدولة، وأرقام البطالة.

٧ـ Arthur herman : the idea of decline in Western History , the free press N, y 1997.

٨ـ د. عبد الخالق عبد الله: العولمة: جذورها وفروعها عالم الفكر المجلد ٢٨، العدد

الثاني، ديسمبر ١٩٩٩، ص ٥٨.

٩ـ يوجد حاليا نحو ألف قمر صناعي ستزاد إلى ٢٠٠٠ قمر خلال المرحلة المقبلة لنقل الأخبار والأفكار والمعلومات والقيم الثقافية لكل أرجاء العالم. انظر المرجع السابق ص ٧٦.

١٠ـ سالم يقوت: هويتنا الثقافية والعولمة مجلة فكر ونقد التي يصدرها محمد عابد الجابرى العدد ١١، ١٩٩٩ص ٣٨.

١١ـ صمويل هانتجتون. صراع الحضارات ترجمة طلعت الشايب. كتاب مجلة سطور العدد الثانى ص ٥٢.

١٢ـ من الدراسات التى قدمت عن العولمة فى الاعلام المصرى:

ـ د. مصطفى عبد الغنى: الرياض ٢٠٠٠ بين الجنادرية والعولمة الأهرام ٢٠٠/٢/١٤

د. مصطفى عبد الغنى: الرياض تساؤلات التراث والعولمة الأهرام ٢٠٠٠/٢/٢١

ـ د. عبد الله الأشعل: مستقبل الدور المصرى فى ظل العولمة الأهرام ٢٠٠٠/٢/١٤

ـ د. أحمد فؤاد رسلان: مصر وتحديات القرن ٢١ الأهرام ٢٠٠٠/٢/٢٣

ـد. عز الدين اسماعيل: النظرية النقدية العربية ضرورة فى زمن العولمة الجمهورية ٢٠٠٠/٢/٢٢

ـ أحمد ماهر السيد: العولمة ودور الثقافة والاعلام – الأهرام ٢٠٠٠/٢/٢٦

ـ د. فريد النجار : ثقب في العولمة الأهرام ٢٠٠٠/٢/٩

ـ ندوة بالأهرام: البحث العلمى فى عصر العولمة الأهرام ٢٠٠٠/٢/٨

ـ د. السيد ياسين. تحديات التنمية العربية الأهرام ٢٠٠٠/١/٢٠

ـ د. السيد ياسين : العرب يودعون القرن العشرين الأهرام ١٩٩٩/١٢/١٣.

ـ د. يحيى الرخاوى: ماذا بعدما لعبنا لعبة الألفية الأهرام ٢٠٠٠/١/١٨

ـ د. السيد ياسين : اختبار الحداثة السياسية الأهرام ٢٠٠٠/١/٣

ـ د. نوال السعداوى: عولمة من قاعدة الهرم الأهرام ٢٠٠٠/١/١٠

ـ عمرو عبد اللطيف هاشم: الغزو الثقافى والعولمة الأهرام ٢٠٠٠/١/٣٠

ـ د. شريف دولار: العولمة تتجه بالعالم لانقسام من نوع جديد الأهرام ٢٠٠٠/٢/٢

ـ صلاح الدين حافظ : ترويج العولمة والدور التايوانى فى مصر الأهرام ٢٠٠٠/٢/٢

ـ د. مصطفى عبد الغنى: مثقف العولمة وتسليع الأدب الشعبى الأهرام ٢٠٠٠/١/٣١

وهذه المقالات جزء صغير مما نشر عن العولمة فى جريدة الأهرام وحدها خلال شهرين هما يناير وفبراير من عام ٢٠٠٠، وهذا يعكس حجم الاهتمام بالعولمة والرغبة فى التفاعل مع جوانبها المختلفة.

١٣ـ أقيم مؤتمر فى كلية دار العلوم جامعة القاهرة عن الإسلام والعولمة.

جماليات الشعر بين الحداثة وما بعد الحداثة

حين يقدم الشاعر المعاصر قصيدته الشعرية الجديدة، يتساءل القراء عن القيم الجمالية التى يبنى الشاعر على أساسها قصيدته ، لأنها تحدث نوعا من الصدمة لدى الناقد والقارىء، نتيجة لاستناد كل منهما إلى «صورة ما» عن «الشعر» أو عن «الكتابة» : وعن الفن بشكل عام، وهذه الصدمة الجمالية تحدث نتيجة للانتقال من القيم الجمالية السائدة إلى قيم جمالية مختلفة عنها، وهذه القيم هى تعبير الفنان عن إحساسه بروح عصره، وتعكس موقفه من قضاياه، ومهما كانت القيم الجمالية التى تنتهى للحداثة أو ما بعدها(١) فإن القيم الجمالية الجديدة تكاد تكون مضادة للقيم الجمالية التقليدية التى سادت التاريخ الأدبى والشعرى فترات طويلة، لكن قبل أن نستطرد في تحليل القيم الجمالية المرتبطة بالحداثة أو ما بعد الحداثة، ينبغى أن نقدم إشارتين أولاهما: أن التحليل الجمالى لا يسعى إلى فرض قواعد على الشعراء فى كتابة أعمالهم الابداعية، وإنما هذا

تحليل لفعل الابداع الشعرى كما هو، وكيف عبر التاريخ الثقافى للشاعر عن نفسه من خلال نصه، دون أن يأخذ هذا التحليل على عاتقه صياغة شروط ما للانتاج الفنى ، وهذا يعنى أن القيم الجمالية هى سمات تستخرج من استقراء الأعمال الشعرية وتحليلها، ولاسيما تلك التى يغلب عليها نمط معين من التقنية التشكيلية(٢) ولابد أن نوضح أن القيم الجمالية كمفهوم نقدى هى قيم عامة تنطبق على الفنون كلها، بينما العناصر التشكيلية هى تجسيد لهذه القيم الجمالية من خلال وسيط جمالى معين - مثل اللون والصوت والكلمة والكتلة والفراغ - الذى يصوغ الفنان خلاله عمله الفنى، ولذلك تتباين صورة العناصر التشكيلية وتختلف من فن لآخر، فمثلا القيم الجمالية التقليدية مثل التناسب والتوازن والانسجام والايقاع تتجسد بشكل معين مرتبط بالأداة الوسيطة فى الشعر وتظهر هذه القيم بشكل مختلف فى الموسيقى والفن التشكيلى والعمارة حسب طبيعة الايقاع البصرى أو السمعى لهذه الفنون.

وثانيتهما: هناك كتابات عربية كثيرة، وترجمات عن الحداثة وما بعد الحداثة(٣) بينما ينصرف الغرب الآن للحديث عن After post modernism وجل هذه الكتابات انصرف إلى تقديم هذه الاتجاهات الجديدة بوصفها أفقا معياريا للشعر لدينا، والبعض

الآخر انصرف جهده إلى تعريف هذه الاتجاهات الفكرية، دون محاولة الحديث عن القيم الجمالية المرتبطة بهذه الاتجاهات ، وقل من يشير إلى أن الحداثة وما بعد الحداثة هي توصيف لمرحلة تاريخية فى الفكر الجمالى الغربى، وليست تنطوى على أية رؤية معيارية، وبالتالى ليست وسيلة للحكم علي النصوص الشعرية، وإنما هى أداة إجرائية لفهم التقنيات الداخلية للنصوص الشعرية فى استخدام اللغة والخيال، والبناء البصرى للقصيدة، وإذا تأملنا النصوص الشعرية المعاصرة، سنجد أن المادة الوسيطية فى الشعر قد تغيرت من الاستخدام المجرد للغة، إلى استخدام اللغة بوصفها طاقة حرفية، وصوتية، وتشكيل بصرى لشكل الحرف والقصيدة فالوسيط البسيط وهو اللغة، تحول إلى وسيط جمالى مركب، لا يعتمد على اللغة فى جانب واحد، وإنما ينظر إلى اللغة بوصفها قيمة تشكيلية وبصرية وسمعية، وهذا ما نجده قد تردد فى الآونة الأخيرة عند الحديث عن القصيدة البصرية، التى يتغير فيها شكل الحرف والطباعة وترتيب الكلمات فى السطر والصفحة على نحو جعل اللغة فى النص الشعرى ليست أداة للتوصيل الذلالى فحسب، وإنما بناء التجربة الشعرية من خلال هذه المستويات المختلفة، فظهر «الديوان المسموع» إلي جانب الديوان المطبوع وظهر «الديوان

اللوحة» إلى جانب الديوان المألوف الذى يطالعه القارىء.

هذا التغيير فى استخدام الوسيط الجمالى، جعل الشاعر يتميز بجسارة فى استخدام لغته الجديدة فى أشكالها وصورها السيميونطيقة مع استيعاب لجوانب انطولوجية وسحرية وطقوسية فى اللغة التي يستخدمها الشاعر.

لقد سادت الحداثة النصف الأول من القرن العشرين، فهى توصيف لمرحلة تاريخية فى الحضارة الغربية، وليست مذهبا فنيا أو أفقا معياريا، وإنما هى حركة سياسية واجتماعية وفلسفية حرصت على ألا تجعل من الماضى معيارا للحكم على الأشياء، لأن الماضى لا يستوعب تقنيات الحياة المعاصرة(٤) ويرى هابرماس أن جذور الحداثة تبدأ من القرن الثامن عشر من خلال فلسفة «كانت Kant » وهيجل Hagel لأنهما حددا الأسس الفلسفية لمشروع الحضارة الغربية فى بداية القرن الحالى، وقد غيرت الحداثة من القيم التقليدية للفن الذى كان سائدا فى العصور الوسطى، وجعلت من الفن تعبيرا عن الحياة بأشكالها الرمزية والكلاسيكية والرومانسية ، وقدمت قيما أخرى لم تكن موجودة من قبل، مثل قيمة الاستعراض وهذه القيمة نجدها فى الشعر العربى المعاصر حين يسعى بعض الشعراء إلى استعراض قدراتهم اللغوية والثقافية حتى يتحول هذا إلى

هدف للقصيدة فى ذاته، ونجده فى الإلحاح على حروف بعينها، أو أصوات خاصة، أو حالات وطقوس لغوية يحاكى بها الشاعر بالمماثلة أو بالتقابل مع نصوص فى التراث العربى، الغني بالاحتفاء باللغة العربية بأشكالها وصورها المختلفة.

وهناك قيمة جمالية أخرى ، لم تكن موجودة من قبل، وهى قيمة مدى قابلية العمل الفنى للعرض والانتشار عبر أشكال الاتصال المتاحة الآن مثل الصحف، والتليفزيون، والمسرح والسينما، وقيمة الاستعراض، تعنى استخدام التكنولوجيا فى استعراض تفاصيل مبهرة، لم تكن العين الإنسانية تستطيع إدراكها فى التصوير على سبيل المثال، وفى الشعر يمكن للأداء الصوتى والبصرى للقصيدة أن يساهم في نقل تجربة القصيدة على نحو لم يكن موجودا من قبل، وقد ساهمت التكنولوجيا الاتصالية والفنية فى إعطاء قدرات أكبر للفنان فى تنويع استخدام وسائط متعددة فى وقت واحد، وبدأت تظهر أشرطة التسجيل الصوتى والبصرى للشاعر، فيمكن الآن للقارىء أن يستمع لقصائد بدر شاكر السياب رغم مرور عشرات السنين على وفاته، وتقديمها لأعداد كبيرة من المتلقين، لم تكن متاحة إذا اقتصر الأمر على شكل الديوان(٥) وأدى هذا إلى زيادة مساحة انتشار الفنون التى لديها قابلية للعرض عبر أجهزة التليفزيون

يديو ، والبث المباشر، وغير المباشر (Internit) فنجد دواوين
ـائد عبر شبكة الانترنت ، وهذه القيم الجمالية جعلت بعض
م تتراجع فى بعض الفنون مثل: قيمة التفرد، فالعمل الفنى
، يعتمد - فى قيمته - على أنه وحدة فريدة، لا تتكرر، ولكن من
ل إمكانات النسخ والتصوير أصبح متاحا طبع ملايين
ـور من العمل الفنى، بشكل يطابق الأصل - فى ظروف
صة - لكن هذه الصور ، لا تعكس بالطبع الإحساس بالزمن
ى يعكسه العمل الفنى الأصلى حيث تظهر آثار السنين من
ل عوامل التعرية - وآثار الطقس على اللوحة الفنية..(٦) وبذلك
جعت قيمة التفرد كقيمة جمالية بين المتلقين وأصبحت هذه
يمة مقصورة على الصفوة من الارستقراطية التى تحرص
ى اقتفاء العمل الفنى الأصلى.

وإذا كانت الحداثة قد ارتبطت بالتكنولوجيا ، التى غيرت من
يات التشكيل، بل وأدخلت تقنيات لم تكن موجودة من قبل
ل: استخدام الكمبيوتر فى بناء القصيدة، والبحث عن
ـرادفات ، وهذا نجده واضحا لدى بعض الشعراء العرب
ـاصرين، حين يلجأ إلى غريب اللفظ أو المهجور منه، لكى يبرز
راته ويوسع من دائرة التأويل فى فهم مستويات القصيدة ،
ـتد هذا بشكل لافت فى الفنون الأخرى، حيث يتم استخدام

الكمبيوتر فى تصميم العمل الفنى وتحليل عناصره، وهذا نجده في النقد الذى يدخل النصوص فى برنامج خاص للكمبيوتر فيدرس العناصر الإحصائية، والأفعال والصفات والأحوال مما ساهم فى تقدم الدرس الأسلوبى للنصوص.

وترتب على هذا وصف الحداثة بأنها تعبير عن ثقافة الابتكار والتغيير فلم يعد الموضوع الجمالى للعمل الفنى مستمداً من خارج العمل الفنى سواء من صورة الطبيعة أو الإنسان أو الجماد، وإنما أصبح موضوع العمل الفني كائنا فى العلاقات الداخلية للوسيط الجمالى المستخدم، فهو يتمثل فى العلاقة بين الألفاظ، والصور، والأخيلة المستخدمة فى القصيدة، ويتمثل فى العلاقة بين الألوان ودرجاتها ، وأبعادها، ومستويات التشكيل البصرى أو السمعى فى بناء يشبه الموسيقى، التى لا يتم إسقاط موضوع ما عليها من خارج العمل الفنى، ولعل هذا ما جعل كثيراً من الشعراء لا يميلون إلى وضع عنوان ما لنصهم الشعرى الذى يقدمونه، وإنما يتركونه كما هو حتى لا يتم استنطاق العمل الفنى بما ليس فيه(٧) وحتى لا يطالب الشاعر فى ترجمة رؤاه وإحساسه من خلال وسيط جمالى آخر، وهو وسيط مختلف عن اللغة البصرية والسمعية للغة التي يستخدمها ، صحيح أن الحواس تتكامل فى إدراكها للعمل الفنى مثل:

العين والإحساس باللمس فى البروز والنتوء فى الفنون التشكيلية، ذلك أن بنية لغة التواصل فى الفن تقوم على التواصل الوجدانى من خلال الحواس، بينما بنية التواصل فى الحياة اليومية تقوم على اللغة الدالة القاطعة التى لا تتعدد تأويلاتها... فغنى العمل يتحدد فى إمكانات تأويله وليس فى دلالته القاطعة... ولهذا فالعمل الفنى ينقطع عن هذا الواقع الدلالى، لأنه يعيد بناء وتشكيل عناصره من خلال المتخيل، وبالتالى فالكتابة فى كثير من النصوص السائدة الآن، هى محاولة للتحرر من أسر سلطة الواقع كما هو، وذلك باكتشاف ممكناته واحتمالاته المختلفة وبالتالى إقامة علاقات جديدة ليست تلك التى نجدها فى الواقع.

(مفهوم الواقع الذى نستخدمه هنا، نقصد به الواقع بالمفهوم الطبيعى، والذى يقتصر على اللغة العلمية «واحدية الدلالة» فى التعبير عنه وتحليل علاقاته).

وإذا تأملنا لغة النقد السائدة فى المشهد الثقافى العربى، نجد أنها تحيل الأعمال الشعرية إلى الواقع، أو التعبير عنه، وهى بذلك تقدم فهما مضادا لطبيعة هذه الأعمال الشعرية، لأن الشاعر فى نصه قد يسعى إلى تقديم موضوع أو صيغة مضادة تخلق صدمة جمالية لدى المتلقى ، لأنه يريد ـ عن قصد ـ أن

يضاد شعوره الجمالى بالتوقع، فيقدم فى نصه عكس المألوف، لأنه يريد أن يوقظه من السبات الوجدانى، لأن الشاعر قد يسعى إلى التعبير عن المكبوت، والمسكوت عنه، والمقموع فيه، وانعكس هذا التناول الشعرى على طريقة التلقى، لأن الأعمال الشعرية أصبحت تسعى إلى كسر الاعتياد، وتقديم ما يخالف الملاحظة العابرة، الذى كان يسود تجربة التلقى، فكان المتلقى يرد ملاحظاته العابرة إلى خبرة موحدة، تقوم بالتأويل، بينما نوع الاستقبال السائد الآن فى الشعر يقوم على استيعاب التشتت والتشظى فى التجربة الشعرية، وليس ردها إلى تجربة واحدة، ولعل هذا الملمح الهام فى تجربة تلقى النصوص الشعرية الجديدة يجعل كثيراً من المتلقين والنقاد ينصرفون عن قبول هذه النصوص، وذلك لأنها تحتاج إلى تدريب وتثقيف الحواس على دخول خبرة جمالية مغايرة فى استقبال النصوص عن تلك الخبرة التقليدية، وذلك لأن الشاعر المعاصر لا ينقل لنا صورة مبسطة عن العالم، وإنما ينقل فى قصيدته خبرة مشتتة ، وهذا يدل على ظهور تغيرات هامة فى طرق تلقى الأعمال الشعرية التى كانت تعتمد على التأمل، فالمتلقى كان يستخدم خبراته فى ترجمة الشعر والأعمال الفنية(٨) أو خلق معادل موضوعى لها فى تجربة النص، بينما نلاحظ أن كثيراً من الشعراء يهدفون

إلى إحداث صدمة جمالية لدى القارىء، تجعل الطابع الطقوسى للفن وللشعر يتراجع، وهذا ما نجده فى تحليل النص الشعرى، فلا تجد بؤرة تقليدية أو مركزاً ما للقصيدة تدور حولها، ولكن تجد البؤرة مستترة أو مشتتة عبر أبعاد النص الشعرى، فما يجعل المتلقى لا يستخدم وعيه فقط فى استقبال النص الشعرى، وإنما يستخدم أيضا خياله وقدرته على إعادة بناء النص وتركيب عناصره.

ونجد فى ثقافة الحداثة وما بعدها، أن الاستطيقى Aesthetic لم يعد مرادفا لكل ما هو جميل فحسب، وإنما اتسع مفهوم الاستطيقى ليشمل جوانب مختلفة تؤرق الإنسان وتهمه، حتى لو تعدت الجمال، فقد يعمد الشاعر أو الفنان للتعبير عن التشويه الذى يعترض حياتنا، ونلاحظ هذا بشكل واضح في الفنون التشكيلية حين يحاول الفن نقل إحساسه بالحرب، فإنه قد يستخدم صوراً وأشكالاً للأعضاء البشرية، بدلا من المواد الخام فى صورتها التقليدية(٩) لأن الفنان قد أصبح يرى أنه بدلا من نثر البذور على الحقول بالطائرات، تقوم الطائرات - فى الحياة المعاصرة - بقذف القنابل على المدن، ولهذا قد يستخدم الفنان أشكال الدروع والدبابات والطائرات وأجزاءها وطلقات الرصاص فى خلق تكوين يجسد تمزق وتشظى لحظة الإنسان

المعاصر، وقد يلجأ الفنان إلى توظيف المجال أو الوسط الذى يعرض فيه عمله الفنى، ليصبح مكملا له، مثلما نجد بعض الفنانين يضيف أشياء من البيئة وخاماتها بجانب اللوحة لخلق تكوين أكبر يتصل بالمجال الذى يتم من خلاله استقبال العمل الفنى والتواصل معه.

وكل هذا يبين لنا أن النصوص الشعرية التى تقوم على الحداثة وما بعدها، قد غيرت من أنماط التلقى للنص الشعرى والعمل الفنى ، ولا يمكن لأى دراسة تقدم لنا فن الحداثة أن تشرح مفاهيمها دون أن تشير إلى تغير جماليات التلقى، ذلك لأن الفن المعاصر يعتمد على المتلقى إلى حد كبير ، بينما كان المتلقى له دور سلبي فى استقبال النص الشعرى، بينما نلاحظ الآن أن المتلقى هو الدائرة التى يكتمل من خلالها النص الشعرى، لأن المتلقى يعيد بناء مفردات النص الشعرى فى داخل تجربته وثقافته وخبراته، لكى ينتج طقسا أو حالة أو شعوراً خاصاً شبيها بما تثيره فينا الأعمال الموسيقية وذلك لأن الفنون المعاصرة تتخذ من الموسيقى مثلا أعلى لها، لأنها مجردة عن المعانى والدلالات الجاهزة ولا تقدم إحالة مباشرة لموضوعات الواقع، وتتجاوز الطابع الشعائرى لتقوم بمخاطبة الروح الداخلية للإنسان، وتخاطب حواسه فى علاقتها المباشرة بالجسد(١٠)

وبقدر تعدد المتلقين يمكن أن تتعدد قراءات العمل الشعرى أيضا، ذلك لأن النص الشعرى يفسح المجال للاختلاف الإبداعى، ولايرد العمل الفنى إلى وحدة ما، لأن العلاقة بين الدال والمدلول فى الفن قد تحولت إلى تفكيك هذه العلاقة لكى تصبح تكوينات ، ولا يمكن ترجمة تجربة أى نص أو أى عمل فنى إلى دلالة واحدة، وهذا الاختلاف فى القراءة، جعل من عملية التلقى إبداعاً ومسئولية، وهذا لا يقلل من النص الشعرى أو العمل الفنى، وإنما يبين تراجع القيم الجمالية ذات الطابع التقليدى التى كانت تبحث عن الإيقاع والتناسب والانسجام والتوازن، ليحل محلها قيم ذات طابع اختلافى وليس توحدياً مثل: التناثر، والتنافر، والتعارض، وغيرها من القيم الجمالية التى نراها فى الأعمال الفنية، ويسعى الشاعر أو الفنان عبر هذه القيم الجديدة إلى تأسيس مفهوم خاص للجمالية كعالم مستقل يعارض سيادة مفهوم واحد للتلقي ، وبالتالى يعارض التسلط ، ويقوم الشاعر أثناء صياغته للقصيدة بتفكيك المنطق التقليدى للعقل الجمالى فى العصور السابقة ليؤسس مفهوما جديدا للشعر يقوم على مفهوم جديد للزمن، فالزمن في الحياة المعاصرة يعتمد على التبادل: بمعني المردود المادى الذى يحكم الناس فى ثقافة الاستهلاك المعاصر، وهذا يعنى أن سياق الزمن

في الحياة اليوميـة، وسط أدوات الاتصال، يعكس التراتب لأشكال الاغتراب المختلفة التى يعيشها الإنسان، والزمن هو أداة الشاعر للمحافظة على استقلاله الذاتى، وهويته المشتتة فى الحياة اليومية، ذلك أن بنية الشعور بالزمن فى الحياة المعاصرة مختلفة حسب طبيعة علاقتنا بالسلطة المباشرة أو غير المباشرة، ولذلك يحطم الشاعر أو الفنان المعاصر، صورة الزمن الذى يخضع للتراتب ويعبر عن اغترابه، ويلجأ للزمن الحر، أى الزمان الجمالى، وهذا الزمن لا نجده إلا فى النص الشعرى أو العمل الفني، حيث يمكن إعادة ترتيب علاقات الزمن وتشكيله وفق منطق داخلى آخر غير ذلك المنطق الصارم الذى نعيشه فى الحياة اليومية، وهذا الزمن المتخيل أو الجمالى هو زمن يحرر المتلقي والفنان من أسر زمن سلطة الواقع أو ثقافة المؤسسات ولعل الإحساس بالزمن فى الفنون التشكيلية يتضح فى تحطيم الإيقاع التقليدى لجزئيات العمل الفنى، ونتج عن هذا التشكيل للزمان الحر تصور آخر للمكان لا يقوم على علاقة ما «بعد» و «ما قبل» ولكن يقوم على التفاعل الحر بين مكونات المكان ومفرداته، ولهذا فإن المفاهيم الرئيسية التى كانت ترتكز عليها القيم الجمالية مثل وحدة الزمان، ووحدة المكان فى التصور الأرسطى قد تغيرت طبيعتها فى الفن الحديث، وبالتالى تغيرت

العناصر التشكيلية التى تحاول صياغة هذه القيم وفق الإحساس الجديد بالزمان والمكان..

ويمكن القول إن الحداثة هي مرحلة جمالية من تاريخ الفن والشعر المعاصر دون أن نطلق عليها أيا من أحكام القيمة ، ويود المرء لو يتحرر النقد من «أحكام القيمة» التى تعنى مركزية ذات الناقد والتمحور حولها فى رؤية أى نص، والاستناد إلى نظرة للعالم، وممارسة لسلطة من نوع خاص على الشعراء، ولكن يمكن أن نتساءل هل الحداثة لدينا هى ذاتها الحداثة فى الغرب، رغم تباين الثقافتين ، ورغم اشتراكهما فى ملامح عديدة، وهذا الموضوع كان موضوع بحثى فى كتاب أدورنو: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت(١١) ذلك لأنها مدرسة ذات طابع نقدى، وفجرت السؤال كنتيجة لعرض أفكارها.

ويؤرخ البعض للحداثة فى الفن التشكيلى والشعر من خلال البيان المستقبلى للشاعر مارتينى-Futurist Manifasto of Ma rinttini الذى نشر فى الفيجارو عام ١٩٠٨ وانتصر فيه لجمال التكنولوجيا ضد آثار الفن الكلاسيكى، وإلى خطوط الباوهاوس Bauhouse (وهى مدرسة فى فن العمارة والفنون التطبيقية ظهرت فى ألمانيا فى العشرينات من هذا القرن، ولعبت دورا عالميا فى تأسيس العلاقة بين فن التصميم والتقنية الصناعية

وبدأت تظهر أعمال البنائيين constructivists وهم جماعة من النحاتين التجريديين الروس الذين أصدروا ما يسمى بالبيان الواقعى عام ١٩٢٠ قالوا فيه: إن النحت ليس كتلة مستقرة، وحيزا قائما فى الفراغ، واستعانوا بمواد العصر الآلى لتحقيق حركة فى الفراغ)(١٢) وبدأت هذه الأعمال الحداثية فى الفنون المختلفة تكتسب مشروعيتها فقد أصبحت الحداثة نفسها لها تقاليد فنية، وأصبحت هى المعيار الثقافى المقبول، وبعد أن استقرت الحداثة، بدأت تظهر مرحلة جديدة هي ما بعد الحداثة Post modernism التى تعود لتقديس المكان، ويمكن بالطبع تصور «ما بعد الحداثة» على أنها مرحلة أكثر تقدما من الحداثة، رغم أنها تتضمن جوانب فى العودة للقديم، فبعض المدافعين عن ما بعد الحداثة يرون أن الحداثة كانت قضية تسعى لاستعمار الحياة وفن منظور سلطة ما، وهى نزعة ذكورية متمركزة ذاتيا، وحسب هذا المنظور ما المرحلة الحالية هى تحرير من المرحلة السابقة، وحسب تعبير أحد نقاد الفن المعاصرين ريتشارد جوت R.Gott: «إن حركة ما بعد الحداثة هى حركة متشظية يمكن أن تتفتح فيها مائة زهرة، فإذا كانت الحداثة هي نتاج الثقافة الغربية وتطور الحضارة الغربية، فإن ما بعد الحداثة، تبشر بالاعتراف بتعددية الثقافات» (١٣).

وقد حدثت مواجهة بين الحداثة وما بعد الحداثة من خلال مواجهة بين فيلسوفين أحدهما يدافع عن الحداثة كمشروع غربى لم يكتمل بعد، وهو الفيلسوف الألمانى يورجين هابرماس Jurgen Habermas والآخر يدافع عن ما بعد الحداثة وهو جان فرانسو ليوتارد J.f. Lytard والذى يعتبر كتابه ظرف ما بعد الحداثة، Thepost modernism condition جماعة ما بعد الحداثة أو ما بعد البنيويين Post structuralists ويقدم ليوتارد حجته بقوله إنه يمكن ملاحظة نوع من التدهور فى الثقة التى وضعها القرنان الماضيان في فكرة التقدم، وهو يقول فى عبارة ذات دلالة: إن هناك نوعا من الأسى فى روح العصر، ذلك لأن تطور التكنولوجيا والمعرفة لم يؤديا إلى تحقيق مزيد من الحرية للبشرية، وإنما إلى جلب التعاسة نتيجة لاستخدام التكنولوجيا فى الحرب والدمار..(١٤).

ويمكن القول إن التعارض بين الحداثة وما بعد الحداثة هو تعارض بين اتجاهين داخل ثقافة الغرب، وعندما نقارن بينهما، فإنا لا نقارن بين اتجاهين مختلفين ولكن كلاً منهما يكمل الآخر من خلال التعارض معه، فلو كانت الحداثة هى الرؤية الجديدة أو الجذرية للعصر الحالى، فإن ما بعد الحداثة هى حركة احتجاج لاتجاهات كثيرة لا يؤلف ما بينها مطمح ذاتى واحد، أو إجماع

جمالى، والتصور التبسيطى، أو تصور ما بعد الحداثة للحداثة على أنها جبل منيع للنخبة، انطلق الغنى ليرقاه فى بداية هذا القرن، وقمة هذا الجبل تحتلها أعمال الفن الأسطورية ففى فن العمارة، وهو الفن الرئيسى الذى يجسد مرحلة ما بعد الحداثة، يرمز لها بالبرج الزجاجى للمعمارى ميس فان ده رو، وفى الموسيقى هى الصمت الاوركسترالى لجون كيج John Cage وفى الفن التشكيلى هى المربع الأبيض على اللوح الأبيض، ويزداد ابتعاد فنانى الحداثة عن مطامح الإنسان العادى، إن فن الحداثة ليس الإيمان بالتقدم لمجرد التقدم، لكن الإيمان بالقدرة الإنسانية على التحسين والإنجاز، وقد كان برنامجها أن تجعل العالم مكانا أفضل، لقد كان ميلادها استجابة متفائلة ونقدا لممارسات الإنسان القديمة.

وقد استطاع أحد الباحثين المعاصرين، وهو إيهاب حسن التعبير عن روح ما بعد الحداثة فى كتابه (البراءة الراديكالية) حدد فيه كثيراً من المفاهيم حول ما بعد الحداثة فى الأدب والشعر، وفي كتابه التالى عن ما بعد الحداثة حدد الفروق الدقيقة فى دلالة المفاهيم بين الحداثة وما بعد الحداثة على نحو يساهم فى الكشف عن الطابع الجمالى لكل منهما(١٥) :

الحداثة	ما بعد الحداثة
١ـ العالم	١ـ المدنية إلى جانب تصور العالم كقرية كوكبية مما يؤدى إلى زيادة أو تقليل الدمار والفوضى.
٢ـ اهتمت بإبراز أهمية التكنولوجيا فى التقنية الجمالية واكتشاف خامات جديدة كوسائط جمالية فى الفن.	٢ـ استخدام التكنولوجى في تقديم أشكال فنية جديدة، تقوم على التشتيت الذى لا نهاية له.
٣ـ التكنولوجيا توفر الوقت والجهد، ولكنها ليست بديلا عن الوعى الإنسانى.	٣ـ الكمبيوتر كبديل للوعى أو امتداد للوعى .
٤ـ مقاومة أشكال السلطة المختلفة، ومنها سلطة الماضى الجمالى.	٤ـ مفاهيم، وحكم النخبة ، تشتيت الأنا ، الفن يصبح جمعيا، اختياريا، فوضويا كوميديا العبث، والفكاهة السوداء، والوصول إلى التجريد الأقصى.
٥ـ الاحتفاء بالأسطورى، ولها أهداف إنسانية.	٥ـ الاحتفاء بتوافه الأشياء، ونثرية الحياة اليومية.
٦ـ التعبير عن الجسد كوحدة إنسانية.	٦ـ اجتياز الرقابة، وتفتيت الجسد إلى أعضاء.
٧ـ إبراز التناقض بين الثقافات	٧ـ التعايش مع الثقافات المقابلة.
٨ـ التجريبية ـ غير ارتجالية	٨ـ بنيات مفتوحة، غير متصلة أو

الحداثة	ما بعد الحداثة
	محددة، وذات طابع ارتجالى.
٩- جمال العمل الفني، وقابليته للتفسير والتأويل.	٩- نهاية المبدأ الاستطيقى الذى يركز على جمال العمل الفنى أو تفرده، ضد التفسير .
١٠- رومانسية الطابع، وذات طابع رمزى.	١٠- باتا فيزيقا/ دادية.
١١- شكل متصل أو مغلق	١١- شكل ضد الاتصال ومفتوح.
١٢- لها غرض وهدف	١٢- تقوم على التلاعب.
١٣- العمل الفنى له تصميم خاص.	١٣- تعتمد على الصدفة في البحث عن شكل للعمل الفنى.
١٤- لها بناء هرمى، ولها أسس تقوم عليها.	١٤- تقوم على اللا نظام أو الفوضى.
١٥- تعتمد على براعة الفنان وقدرته على استخدام الوعى والعقل.	١٥- تنتج عن الارهاق والصمت.
١٦- تقدم الأعمال الحداثية عملا فنيا مكتملا.	١٦- لا تلتزم بتقديم عمل مكتمل، وإنما تكتفى فى بعض الأحيان بتقديم جزء من العمل الفنى.
١٧- تحتفظ ببعد فاصل، أو مسافة نفسية بين المتلقى والعمل الفنى	١٧- تقوم على مشاركة المتلقى فى العمل الفنى.
١٨- تقوم على خلق عناصر فنية ذات طابع جماعى.	١٨- تقدم إبادة وتفكيك للعناصر الفنية.

الحداثة	ما بعد الحداثة
١٩ـ تعتمد على حضور العمل الفني.	١٩ـ تقوم على الغياب.
٢٠ـ العمل الفنى له مركزيته.	٢٠ـ تقوم على التشتيت.
٢١ـ تلتزم بالجنس الأدبى أو الحدود الفاصلة بين الفنون.	٢١ـ لا تلتزم بهذه الحدود، فالعمل الفنى لا يندرج تحت مسمى تصنيفى معين .
٢٢ـ استعارة	٢٢ـ كناية.
٢٣ـ انتقاء	٢٣ـ مزج
٢٤ـ تأويل وقراءة	٢٤ـ ضد التأويل ، قراءة مغلوطة.
٢٥ـ مدلول	٢٥ـ دال
٢٦ـ موجهة للقارىء المتلقى.	٢٦ـ موجهة للفنان فى الأساس.
٢٧ـ تحكى	٢٧ـ اللاحكى
٢٨ـ الأب فى صورة الرب.	٢٨ـ الروح القدس
٢٩ـ عرض الجسد.	٢٩ـ رغبة في الجسد.
٣٠ـ تناسلى/ ذكورى	٣٠ـ متعددة الأشكال الجنسية/ خنثوى
٣١ـ هوس الاضطهاد	٣١ـ فصام
٣٢ـ تستند إلى أصل وعلة	٣٢ـ اختلاف وتغير
٣٣ـ لها ميتافيزيقا	٣٣ـ مفارقة ساخرة
٣٤ـ التحديد	٣٤ـ استحالة التحديد
٣٥ـ المفارقة.	٣٥ـ اللامفارق.

وبعد هذه المقارنة التى أضفت إليها، لكى أبرز المقارنة بين الجوانب التفصيلية لجماليات الحداثة وما بعد الحداثة، ونظرا لغموض القيم الجمالية والعناصر التشكيلية لدى كل منهما فى الفكر العربى لدينا، فإن الاتجاهين يختلط بعضهما بالبعض فى سياق كثير من الكتابات النقدية، مما حد من شعبية وانتشار بعض النصوص الشعرية في الساحة الثقافية العربية، فإذا كانت هذه النصوص الشعرية والخلفية التى تستند إليها غير واضحة لدى المختصين، فما هى الحال لدى المتلقى العادى، فإذا كانت ثقافة الحداثة تعبر عن نفسها، فى الأعمال الشعرية التى تتميز بالتغيير فإن ثقافة ما بعد الحداثة تشتمل على كل من التفكيك والصمت، أو الثقافة الشعبية، واللامفارقة واستحالة التحديد(١٥).

ويمكن أن يرجع غموض الحداثة وما بعد الحداثة إلى عدة عوامل يمكن أن نجملها فى الآتى:

١ـ يوحى لفظ ما بعد الحداثة بفكرة الحداثة ذاتها، وهى الفكرة التى نقصد تجاوزها، أو نقدها، أى أن اللفظ ذاته ينطوى على خصم له، كما أن لفظ ما بعد الحداثة يشير إلى التوالى الزمنى ويوحى الآخر ـ الحداثة ـ بالتأخر عنه، ولذلك ينادى بعض النقاد بتقديم تسمية أفضل لما بعد الحداثة تسمية من مثل عصر

السيموطيقى، أو عصر التفكيك، أو عصر استحالة التحديد.

٢- لا يجتمع النقاد على تعريف واضح لمفهوم الحداثة وما بعدها ، فالبعض يرى أنها ظاهرة تاريخية تحدث فى كل فترة انتقال وتجديد فى القيم الجمالية، لكن كيف نفسر تجاوز هذه الأنماط الجمالية في عصر واحد؟

٣- إن مفاهيم الحداثة وما بعدها عرضة للتغيير كغيرها من المفاهيم التى استحدثت فى تاريخ الفن، ولعل هذا يفسر حديث الغرب الآن عن ما بعد الحداثة After Post Modernism .

٤- إننا بحاجة إلى أن ننظر إلى الحداثة وما بعدها من خلال فكرة الاستمرار والانفصال عن القيم الجمالية السائدة فى وقت واحد، فيمكن دراسة المفهومين من خلال التشابه والاختلاف ، الوحدة والتمزق أو التبعية والتمرد.

٥- يطلق مفهوم الحداثة على الفترة التاريخية التى ظهرت فيها الأعمال الفنية التى تبشر بهذا الاتجاه فى بداية القرن ويطلق مفهوم ما بعد الحداثة على الأعمال التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، لكن يختلف البعض حول هذا الوصف التاريخى، لأن الفترة التى نشير إليها فى بدايات القرن العشرين، وبعد الحرب العالمية الثانية، لا يمكن الاعتماد عليها، لأن لفظ «الفترة» التاريخية هو بنية تمتد فى الزمن وتتشعب فى

لحظات معينة، لقد كونا نموذجا لما بعد الحداثة فى أذهاننا ، فرض علينا أنماطا محددة من الثقافة والخيال والأعمال الشعرية، ثم شرعنا فى إعادة تشكيل واكتشاف أوجه الشبه بين هذا النموذج من ناحية والعديد من الكتَّاب واللحظات التاريخية من ناحية أخرى، أى أننا وسعنا المفهوم لدراسة كل التاريخ الشعرى والأدبى، لنجد دراسات عن الحداثة في التراث، وهذا يعنى أننا نعيد اكتشاف أسلافنا على ضوء هذه الثقافة الجديدة بحيث أصبحنا نرى قدامى الكتاب والشعراء بوصفهم متوافقين ـ بالنسبة لعصرهم وأحيانا عصرنا أيضا ـ مع الحداثة أو ما بعدها ، مثل تلك الدراسات التى قدمت عند عبد القاهر الجرجانى فى نظريته عن النظم، أو الحداثة عند أبى تمام، أو قراءة النفرى والتصوف بطريقة جديدة.

٦ـ يتطلب تعريف الموضوع رؤية جدلية، إذ إن الخصائص المحددة، تكون فى الأغلب متناقضة، ومتعددة أيضا، فإذا انتقينا سمة واحدة كمحدد مطلق لتيار ما كتجسيد للحداثة أو ما بعدها، وترتب على هذا أن أصبح معظم الكتاب والشعراء فى عداد الماضى، فمثلا ما بعد الحداثة تسعى إلى تفكيك البناء التقليدى للشعر، وهى تشترك فى ذلك مع الحداثة، وهذا يعنى أن سمة واحدة لا تكفى للتصنيف أو إطلاق الأحكام، ولابد من

اكتشاف حساسية وطريقة جديدة في تناول النصوص الشعرية تساعدنا فى اكتشاف إمكاناتها وليس الحكم عليها.

٧ـ ليس هناك نظرية جمالية واحدة يمكن أن نفسر من خلالها النصوص الشعرية التى تنتمى للحداثة أو مابعدها، ذلك لأن الاعتماد على نظرية واحدة تغفل أبعاد التجربة الشعرية الأخرى وتختزل المتعدد فى صفة واحدة.

٨ـ هل الحداثة أو ما بعد الحداثة هى مجرد نزعات أدبية أم أنهما تعبير عن ظواهر ثقافية واجتماعية، أو ربما قد تكون تحول فى النزعة الإنسانية الغربية؟، إن يكن الأمر كذلك فكيف تترابط عناصر تلك الظاهرة، أو كيف ينفصل عن بعضها البعض، فثمة عناصر نفسية وفلسفية واقتصادية واجتماعية تتدخل فى هذه الظواهر، فكيف نفهم هذه الاتجاهات دون محاولة تفهم سمات المجتمع العربى؟..

هذه بعض التساؤلات التى قد تثار عند طرح موضوع جماليات الحداثة وما بعدها، ولعلها تثير لدى القارىء بعض الأسئلة عند محاولة تلقيه لبعض النصوص الشعرية.

الهوامش

١- يمكن الإشارة هنا إلى كتابين اعتمدت عليهما فى تعريف الحداثة وما بعد الحداثة لجينكيس

Charles Jencks: Late - Modern Architecture. London and New York 1980 p. 22.

- Charles Jencks: What is Post Modernism? London , 1986. p35 .

٢- Hegel: Aesthetics: Lectures on philosophy of fine art, trans . by: t. M. knox..vol. I Oxford University Press 1975. p. 18.

٣- من هذه الدراسات العربية عن الحداثة: دراسات محمد برادة ، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، محمد عبد المطلب، محمد فتوح أحمد، أنور لوقا، محمد مصطفى بدوى، محمد عابد الجابرى، ناصر الدين الأسد، تمام حسان، صالح جواد طعمة ، محمد الهادى الطرابلسى، جابر عصفور، ادوار الخراط، هدى وصفى، صبرى حافظ، أدونيس، انظر العدد الثالث والرابع من مجلة فصول القاهرية ١٩٨٤ هذا بالإضافة إلى الكتابة المترجمة ومنها الحداثة مالكم براد برى ترجمة مؤيد حسن فوزى دار المأمون للترجمة بغداد ١٩٨٧، ومجلة شهادات وقضايا حيث خصصت أكثر من عدد للحداثة، العدد الثانى والثالث خريف وشتاء ١٩٩١.

٤- Richard Gott: the crises of contemporary,- culture , the Guardian December. 1986- p. 18.

وقد عقد مؤتمر فى جامعة شيكاغو ١٩٩٨ عن مابعد بعد الحداثة.

٥- والتر بنيامين: العمل الفنى فى عصر الاستنساخ الآلى ترجمة سيزاقاسم قبرص ، مجلة شهادات وقضايا العدد الثالث ١٩٩١ ص ٢٤٤.

٦- تناول أدورنو آثر الزمان على العمل الفني في إبداعه وتفرده :

Adorno : Aesthetic theory p. 311

٧- د. رمضان بسطاويسى محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو

نموذجا... القاهرة نصوص ٩٠، ١٩٩٣ ص ١٨ ـ ٩٥.

٨ـ انظر جماليات التلقى لهانزيادس من أجل علم جماليات التلقى Hans Robert Jauss : Pour unc esthetique de la reception , Gauman, 1948.

وهي مدرسة تهتم بدراسة كيفية استقبال العمل الزدبى من قبل القراء وقد خصص فيه المؤلف فصلا كاملا لدراسة مفهوم الحداثة كيفية نشأته فى الفكر والأدب الأوروبى كرد فعل على التراث الكلاسيكى، ويبين الكتاب زن مصطلح الحداثة ـ moder nite من اختراع الشاعر الفرنسي بودلير.

٩ـ يمكن أن يصبح القبيح موضوعا للعمل الفنى وهدفا له لخلق تأثير لدى القارىء لمقاومة التشويه الذى يحدث فى الواقع، ويسمى هذا الفن هذه الأليات جماليات المقاومة .. وهى تحارب القبح فى العالم بنفس السلاح..

١٠ـ اهتم بنيامين بإبراز تضاؤل الطابع الشعائرى فى فن الحداثة انظر كتاب بير نيما : النقد الاجتماعى : نحو علم اجتماع للنص الأدبى ترجمة عايدة لطفى دارالفكر القاهرة ١٩٩١ ـ ص ٦٥.

١١– علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت : أدورنو نموذجا – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٩٨.

١٢ـ Richard Gott: the crisis of contemporary- culture p. 103.

١٣ـ Ibid: p. 5.

١٤ـ د. رمضان بسطاويسى: هابرماس : فيلسوف الحداثة مخطوط تحت الطبع، ص ٢١٠.

١٤– Ihab Hassan: Culture , Indeterminacy and Immanence: Margins of the (Post Modern) Age in the post Modern culumbus. 1987, 9.57.

١٦ـ استفدت فى اعداد هذه المقارنة من كتاب ايهاب حسن السابق، وكتاب مارجريت روز عن مابعد الحداثة ترجمة أحمدَ الشامى الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٤



الباب الثالث
الجسد والإبداع



(١)

فلسفة الجسد

إدراك ما لا يمكن ادراكه

ـ ١ ـ

يهتم الفكر المعاصر بدراسة الجسد من منظور انثروبولوجى، واجتماعى ، فلا يدرس الجسد فى ذاته كموضوع، وإنما الجسد كتعبير عن علاقة، يكون أحد طرفيها الإنسان، هذه العلاقة قد تعطى دلالة أخلاقية أو سياسية، وقد تم استخدام الجسد بصور مختلفة فى مظاهر الحياة المعاصرة، كأداة لترويج السلع، أو أداة للحرب، ويتحول الجسد إلى شىء من الأشياء ، أو لعبة داخل نطاق الحرب، فيتم النظر إلى جسد البشر كأجساد دون النظر إلى أبعادها الأخرى، غير المادية، التى يشير الجسد إليها كرمز ضمن هيئته العامة.

إن الجسد هو الذى يحدد هوية الإنسان، ويعطيه صورة، ويحدد ماهيته، وبدون الجسد، لا يمكن الحديث عن الإنسان، لأنه حينذاك لن يكون موجودا، والجسد هو المكان الذى يربطنا بالمكان الأكبر وهو الكون، وحركة البشر الزمنية هى اختزال

للزمان الكونى، وتحويله إلى رمز ذى دلالة.

ووجود الإنسان هو فى الأساس وجود جسدى ،.لكن لماذا يتوارى الحديث عن الجسد، ويتصدر الحديث عن الروح؟ ولماذا هذه الثنائية فى النظر للإنسان وتفتيته؟ هل ورثنا هذه الثنائية عن الفكر اليونانى فى النظر للأشياء عبر هذين البعدين للوجود؟ ولماذا يرتبط الحديث عن الجسد بنوع من الخشية والإحساس بالإثم، أليست هذه فكرة لاهوتية فى الفكر المسيحى، الذى يقدم أولوية الروح على الجسد؟ بينما الجسد يتشكل وفقا لعلاقة الإنسان بنفسه/ روحه، وبالعالم من حوله..

ولماذا شاعت تلك الأفكار غير الصحيحة عن الجسد؟ التى ترى فى الجسد إثما ينبغى التخلص منه، أو اعتقاله، بينما فى الخطاب الأصولى لدينا يكرم الجسد، حيا أو ميتا، ويرى فيه «أمانة» لدى الإنسان لا ينبغى له تدميرها، بل إن المتصوفة، وسيلتهم فى المعراج الروحى هو الجسد ، وكل مجاهدتهم، تنم عن علاقة حية وفعالة مع الجسد، فالجسد لديهم هو بوابة للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء ويشعر الإنسان بانتمائه العضوى مع الجسد الكونى العام..

إن الجسد الفردى للإنسان هو ما يربطه بالكل الاجتماعى الذي يعيش وسطه، وعبر إشارات هذا الجسد الصوتية،

والبصرية والحركية تتجدد بنية رمزية اجتماعية تحدد شكل التخاطب للتعبير عن لغة الجسد، المرتبطة بالأعضاء، فنجد لغة للعيون، وملامح الوجه ولغة لحركات الجسد كما فى الرقص التعبيرى، الذى نجد أرقى صورة له فى الباليه، واللغة السمعية التى نرسلها بأحد أعضاء الجسم، ونستقبلها به أيضا، بل إن الملابس التى نستر بها عرى الجسد، هى لغة أيضا تعبر عن ملامح العصر الاجتماعية والسياسية، وكل - أو معظم - الحضارات الإنسانية تحترم الجسد، وتوقره، ولهذا لم يرتبط العرى فى التماثيل اليونانية إلا بالنسبة للأطفال ، وكل التماثيل الأخرى تسترها ملابس تعطى للجسد حرمته.

ويبدو أن تحليل مفهوم الجسد فى أى حضارة ، فى خطابها الثقافى والاجتماعى يفضى بنا إلى فهم الحاضر على نحو أفضل، بل إن تحليل مفهوم الإنسان عن عمق جسده الخاص، يمكن أن يفضى بنا إلى تبين الصورة التى يكونها المرء عن ذاته، لكن الصمت عن الحديث عن الجسد، حوَّل الجسد إلى لغز، فالبداهة الأولية التى تبدو فى موضوع الجسد الذى (يمتلك) - هل نمتلك أجسادنا بالفعل؟ - كل منا جسده الخاص، قد حولت الجسد إلى سر شديد الخصوصية ، لا يصح الاقتراب منه، وهذا الموقف من الجسد، يختلف من مجتمع لآخر حتى إنه يمكن

القول بأن هناك انثروبولوجيا خاصة بالجسد لدى كل مجتمع، أو ثقافة على حدة، فكل مجتمع يرسم ـ داخل رؤيته للعالم – معرفة خاصة به عن الجسد: مكوناته، تعبيرات الجسد، اتصالاته، ويعطى لكل هذا معنى وقيمة، والغريب فى الأمر ، أن المجتمعات البدائية والتقليدية لا تميز بين الإنسان وجسده، بينما نجد فى المجتمعات المتقدمة، لاسيما فى المجتمع الغربى حتى القرن الثامن عشر أنه تقوم ثنائية عن العلاقة بين الإنسان والجسد ويمكن أن نلاحظ أن المواد والعناصر الأولية التى تؤلف الجسد الإنسانى هى نفسها التى تعطى القوام للكون وللطبيعة، فبين الإنسان والعالم والآخرين تسود نفس العناصر والتركيب والنسيج، ولكن تغير الألوان، لا يغير من القاسم المشترك بينها.

لكن مع تطور الوعى الإنسانى لهذه الدرجة التى تعبر عن نفسها فى الأدوات التى تعتبر امتدادا للجسد الفردى، فإنه يمكن الحديث عن الجسد الإنسانى الحديث، وكأنه جسد من نوع آخر، لأنه لا يمكن أن نفصل هذا الجسد عن الأدوات التى اخترعها هذا (الوعى) الإنسانى، ولا يمكن للإنسان فى عصرنا الحالى أن يعيش بمعزل عن هذه الأدوات، ولهذا فإن الجسد الحديث أو المعاصر لا يمكن فهمه إلا من خلال تاريخية هذا الوعى الذى يعبر عن نفسه فى المظاهر الاجتماعية والتكنولوجية

في حياة الإنسان المعاصر، ولذلك يمكن القول بأن هناك سمات خاصة للجسد الإنساني في العصر الحديث، فهذا الجسد الإنساني، يجسد أو يتضمن الانقطاع بين الشخص والآخرين، ويعبر هذا عن نفسه في شعور الإنسان الفردي إزاء الجسد الاجتماعي العام، ويتضمن هذا أيضا نوعا من الانقطاع بين الإنسان والكون ، لأنه يستشعر أن المواد الأولية التي يتألف منها جسده، ليس لها ما يقابلها في أي مكان آخر، ويشعر الإنسان المعاصر في المدينة المعاصرة، ونتيجة لتشتته بين أجهزة الاتصال أنه لا يمتلك جسده، ويزداد هذا الشعور حدة حين يمرض الجسد، لا سيما (بالسرطان) لأنه في مراحله الأولى لا يتضمن أي نوع من الألم، ويتولد لديه شعور بأن جسده موضوع متخارج عنه، أو غريب عليه، عليه أن يحمل همه لأنه بدونه – أي بدون الجسد – لا يستطيع تحقيق أي شيء ، لأن الجسد هو أداة المرء لتحقيق طموحاته ، وبناء منزله وأحلامه .

ومع تعاظم الشعور بالأنا نتيجة للتمايز الاجتماعي والسياسي فإن الجسد يمكن أن يصبح مكانا لفاصل، وسور موضوع لسيادة الأنا، والجسم هنا هو عامل تفرد في الجماعات البشرية التي يعد التقسيم الاجتماعي فيها أمرا مقبولا.

ولذلك يمكن القول إن مفاهيمنا الحالية عن الجسد، ترتبط

بعهود الفردية فى البنية الاجتماعية، وترتبط بتطور الفكر العقلانى والوضعى حول الطبيعة، وبتراجع تدريجى فى الفكر الشعبى البدائى الذى لا يفصل بين النفس والجسم، وقد سمحت الأوضاع الاجتماعية والصناعية والثقافية الراهنة بولادة مفهوم الجسد من جديد، وكأنه اكتشاف تولد لدى الإنسان الذى نسى جسده حقبة طويلة من الزمن التاريخى، ولهذا هل من الممكن كتابة تأريخ لوعى الإنسان بالجسد حتى تبلور مفهوم الجسد ، ووصل إلى الصورة الحالية.

يرتبط مفهوم الجسد بعلوم مختلفة، مثل علم سلالة الجسد الحديث والفلسفة الميكانيكية لحركة الجسد، حيث إن هذه العلاقة مرتبطة بوجود مقاومة ما، والانثروبولوجيا، حيث إن تابو التحريم مرتبط بالجسد فى صورة من الصور، والطب والفسيولوجيا والطب النفسى، لأن اكتشاف أعضاء الجسد ولاسيما المخ البشرى قد ساهم فى حل معضلات كثيرة كانت تواجه الفكر البشرى حول وظائف العقل، وموضوعات الإدراك..

وقد تناول الإبداع - فى كل صوره - جسد الإنسان فى الحياة اليومية، هذا الجسد الذى يكتسب حساسية من نوع خاص، مما أدى لظهور علوم جديدة ، تدرس ردود فعل الإنسان الحسية وسط المثيرات الاجتماعية، مثلا علم اجتماع الحواس لدى جى

سـمِّل G Simmel ولذلك يمكن القـول بأنه قـد ظهـرت صـورة خيالية للجسد، قدمها الإبداع، وكأن الفنان قد اكتشف فى نفسه جسدا، وهذا ما اجتذبته السينما فى أفلام الخيال العلمى، حول علاقة الإنسان بالقرين الذى سبق لدستوفسكى أن تحدث عنها فى إحدى رواياته، وأبرزت السينما والأدب صورة الصراع الداخلى، بين الإنسان وذاته وهى صورة واعية للثنائية القديمة لأنها جعلت من الجسد صورة من الأنا الآخر الذى يكمن فى داخلنا، ولهذا فالجسد أصبح فى الفلسفة المعاصرة هو علامة الفرد، ومكان اختلافه وتميزه ولكنه فى نفس الوقت، وبشكل قد يبدو متناقضا فى الظاهر منفصلا عنه، نتيجة للإرث الفكرى عن الثنائية، بين النفس والجسد، والذى لم يستطع الفكر الإنسانى أن يتخلص منه بسهولة.

ولكن الإنسان لا يمكن تمييزه عن الجسد الذى يعطيه عمق وحساسية كينونيته فى العالم، ومحاولات محو الجسد قائمة من خلال طقوس الحياة المعاصرة المنتشرة فى مختلف مواقع الحياة اليومية، وتبلغ هذه الطقوس الذروة فى «سجن» الجسد وعزله إذا اختلف الإنسان مع باقى البشر، ومفهوم (السجن) أو (العزل) لم يعرفه الفقه الإسلامى، وإنما عرف مفهوم الحدود كعقوبة، ولم يقدم مفهوم السجن، هذا موضوعا يمكن أن نتحدث

عن تجلياته فى الإبداع والفكر وصورة الجسد الخيالية فى الشعر والقصة والرواية وفى إنتاج المفكرين العرب.

-٢-

إن المتابع لدراسات الفكر الغربى المعاصر عن الجسد التى توحى بأن الإنسان الغربى قد اكتشف فكرة الجسد من جديد ، قد يدهش من هذا الكم الهائل لدراسة الجسد من المنظور البيولوجى والاجتماعى، والفلسفى والانثروبولوجى وهى تحاول اكتشاف الجسد على نحو مغاير لتلك النظرة ـ التى سيطرت على الفكر الغربى منذ الإغريق حتى القرن الثامن عشر الميلادى ـ التى ترى فى الإنسان تعبيرا عن الثنائية بين النفس والجسم، وتسعى لوصف هذه النظرة التى أعاقت الوعى الإنسانى عن تفهم الإنسان على نحو صادق، ولكن الفكر العربى الإسلامى، لم يعرف هذه الثنائية بين النفس والجسم، التى قدمها اليونان، وتبناها ـ فيما بعد ـ بعض الفلاسفة فى الحضارة العربية، والمقصود بالفكر العربى ـ هنا ـ الأفكار التى وردت لدى علماء الأصول، الذين استقوا رؤاهم من القرآن الكريم والسنة النبوية، فلدى هؤلاء لا نجد هذا الفصل بين الجسم والنفس، وإنما على حد تعبير الإمام الماتريدى: العقل بيت الحس، فهناك توحيد

كامل للإنسان، والقرآن الكريم، قد أفاض فى شرح طبيعة العلاقة بين النفس والجسم، وبين أن العلاقة قد تكون صراعية بين الإنسان وأعضائه، حين يقع الإنسان فى الغفلة، ويصاب بعمى الحواس، الذى لا يجعلها تكتشف الحقيقة فى الكون، فالإنسان يسأل أعضاء الجسد، اليد، واللسان، والعين، لما تشهدين على يوم القيامة؟ وكأنه يستغرب نطقها بهذا، وتخارجها عنه، فترد عليه : أنطقنا الذى أنطق كل شىء، وكذلك أشارت السنة إلى «حق البدن» «إن لبدنك عليك حقا» فالغفلة بالمعنى الأخلاقى والدينى هى التى توقع الإنسان فى غربته عن جسده، لكنه يتوحد معه من خلال الإيمان والإحسان، ولهذا فإن فكرة الثنائية، لم يعرفها الإسلام، ولكن قدمتها الفلسفة المثنوية، التى ترد الوجود إلى مبدأين هما الخير والشر، النور والظلمة، وهى فلسفة وثنية تأثرت بها اتجاهات عديدة فى الشرق وانتقلت إلى أوروبا، وتطورت لدى بعض الاتجاهات الدينية ، التى تستمد مصادرها من الفلسفة الشرقية التى ترى فى إماتة الجسد وسيلة للعبور إلى عالم الروح، بينما الإسلام يرى - عبر العبادات - أن الجسد هو الإنسان فى سعيه نحو الله ، وشتان بين التصورين السابقين.

ولهذا تحاول الدراسات المعاصرة في الفكر الغربى، رفض

هذه الثنائية ولكنها دخلت فى مفاهيم مغلوطة أيضا عن الجسد، فهناك طريقان متباعدان ، يعكسان رؤى الحداثة عن جسد الإنسان، أولهما: الطريق العلمانى لفكرة السقوط فى الجسد، والتى يعتبر الجسد فيها – ومن منظور غنوصى – الجزء الملعون من الإنسان، ويحاول الإنسان عبر هذا الطريق ، التطهر من التفكير فى الجسد، عن طريق تناول الأبعاد الروحية للإنسان منفصلة عن جسده، وثانيهما: الطريق الذى يرى فى تمجيد الجسد وإحساسه ومظاهره هو الخلاص للإنسان وهو طريق معاكس تماما للطريق الأول، وهذا ما نجده سائدا فى أجهزة الإعلام، التى تجعل من الجسد الإنسانى وسيلة لعرض المنتجات الاستهلاكية والترغيب فيها، عن طريق تصويرها مرتبطة بالجسد، وكثير من الصناعات تجعل من الجسد موضوعا لمنتجاتها، مثل مستحضرات التجميل، ووسائل الحفاظ على الشكل والبحث عن الرفاهية، وتنمية العلاجات الجسدية، هذا رغم أن العلم قد أوضح أن كل هذه المنتجات غير الطبيعية تدمر بشرة الجسد.

ولكنا نلاحظ فى كلا الطريقين، أنه لم يتم فصل الجسد عن الإنسان الذي يجسده وتم النظر للجسد في حد ذاته، منفصلا عن الإنسان وهذا يعني أن الحداثة الغربية ـ (وهى كما هو

معروف ، تطلق على فترة زمنية محددة في الفكر الغربي الذى أعقب الحرب العالمية الأولى، وليست أفقا معياريا ينظر إليه كمثل أعلى، كما هو الحال لدى بعض الكتابات في الخطاب العربى المعاصر) - بهذه الطرق تقوم بتمزيق وتقطيع الإنسان ، وفقا مع ما يتفق والمصالح الاقتصادية والسياسية السائدة ولكن سواء تعلق الأمر بالجسد بوصفه الجزء الملعون، أو باعتباره طريق الخلاص الذي يحل محل الروح فى مجتمع عقلانى، فإن نفس هذا التمييز يجعل الإنسان فى وضع خاص تجاه جسده الخاص، فالثنائية المعاصرة التى وقع فيها الفكر الغربى المعاصر هى ثنائية الإنسان وجسده بدلا من الثنائية القديمة التى كانت تجعل من الجسد معارضا للنفس أو الروح.

ونلاحظ أن هذه الثنائية المعاصرة تنعكس فى نظرة الثقافة المعاصرة للإنسان بوصفه آلة من الآلات، ولهذا تحاول أن تحميه من الشيخوخة ، والموت، ونسيت أن اختفاء الجسد يعنى اختفاء الإنسان ولهذا تحاول التقنية العلمية أن تجعل الجسد أكثر فعالية، من خلال استبدال بعض عناصره، أو تقويته بالعقاقير، دون أن تدرى أن هذا يؤدى إلى إفساد الوضع البشرى، لأنه هل من الممكن الفصل بين عناصر الجسد والإنسان؟ وهل الجسد عضو فائض فى الانسان ويمكن التحكم فيه؟!

إن تاريخ الجسد، داخل العالم الغربى، يكتب منذ عصر النهضة من خلال تأثير متزايد للتقنية العلمية، التي تجعل الإنسان مميزا عن بقية الكائنات، هذه التقنية التى تجعل من الإنسان أداة لها، أو تقدم منتجات تفصل الإنسان عن بيئته الطبيعية، ولا يستطيع الإنسان المعاصر فى الغرب،وفى بعض المدن العربية أن يعيش بدون التكييف والسيارة، وأدوات التقنية المعاصرة التى نجحت فى أن تجعل الإنسان أسيرا لها، لأنها قدمت صورة لمطالب الجسد الإنسانى فى علاقته بالمكان، تفترض مثل وجود هذه الأدوات ولهذا فقد انسحب البعد الرمزى من الجسد الإنسانى، ولم يبق منه إلا مجموعة من الأعضاء التى يتم النظر إليها بوصفها آلات، ويمكن ترتيبها وفق ترتيب تقنى بحيث يمكن أن تحل محل وظائف محددة.

إن الجسد - فى الفكر الغربى - بعد إبعاده تجريديا عن الإنسان وكأنه مادة ما، وتفريغه من طابعه الرمزى فإنه يفرغ أيضا من بعده الأخلاقى، وأصبح يتم النظر للجسد بوصفه غلافا تابعا، غلاف يقع مجموع سماته وصفاته تحت رؤية تناظرية أعضائه للأدوات التكنولوجية، وهذا ما نجده واضحا فى أفلام الخيال العلمى التى تقدم صورة البشر القادمين من الكواكب الأخرى فى صورة أعضاء مادية، مصنوعة من المعدن،

أو اللحم تناظر الآلات وتفتقد للبعد الإنسانى، إلا فى ممارسة غرائز الجسد.

وهذا ما بينه ليوتارد(J.F. Loutard) فى توصيفه لثقافة ما بعد الحداثة، حيث أصبح التصوير الميكانيكى للإنسان، وقابلية أى شىء للتحديد الكمي، هو ما يميز الوضع الثقافى الراهن للإنسان فى منظومة الثقافة الغربية، فلقد جعل التقدم العلمى والتقنى والفراغ الأخلاقى من الجسد البشرى سلعة أو أشياء مثل أى شىء آخر، وقد مهدت الأجهزة الإعلامية، لهذا التصور لتضفى طابعا موضوعيا على الجسد الذى لم يكف عن التمدد والظهور فى ميدان التطبيق العملى والاجتماعى، وأصبحت الصورة التى يأمل فيها العلم، هى إمكانية إعادة إنتاج تقنيات مثل أفكار الهندسة الوراثية عن انتخاب الصفات الوراثية للأب والأم.

وتبعا لهذا التصور، أصبح الجسد مثل قطع غيار الآلات، وأصبح بيع الأعضاءالبشرية سوقا للتجارة، وليس وسيلة لإنقاذ حياة الإنسان، وكلما فقد الجسد قيمته الأخلاقية، ازدادت أكثر قيمة التقنية التجارية، وأصبح يتم النظر للجسد - بمعزل عن الإنسان - كسلعة تجارية نادرة، وهذا بسبب تطورات الطب والبيولوجيا مثل زرع الأعضاء ، نقل الدم، التى فتحت الطريق

لمارسات جديدة، يتم الإعلان عنها وأصبح للجسد سعر مثله مثل أى شىء آخر لكى يستخدم فى استعمالات عديدة، مثل البحث الطبى والبيولوجى الذى يستعمل العديد من المواد البشرية (اعترف بعض الأطباء اليابانيين أنهم كانوا يجرون تجاربهم على بشر أحياء من الصين إبان الحرب العالمية الأولى، فكانوا يقطعون أرجل الإنسان ، ويحاولون إعادتها) وتصنيع مشتقات الدم، واستخدام جسد الإنسان الميت فى عمليات التشريح .. لقد حلل الجسد إلى عناصره، وأخضع للعقل التحليلى الأداتى.

ويتنبأ أحد العلماء (ڤانس باكر) فى كتابه (الإنسان الذى يتم قولبته L'hom me semodl'e :(Vance Packasd) إن بيع قطع غيار الأعضاء البشرية سيقوم بمنافسة صناعة قطع غيار السيارات، وستكون هناك مخازن لقطع الغيار فى المستشفيات كما هو الحال فى محلات السيارات والسوبر ماركت، ففى البرازيل تنشر الصحف إعلانات خاصة بعرض أو طلب الأعضاء البشرية، ونشأت تجارة البلازما، وهى أحد مكونات الدم، فى نيكاراجوا، وقام سوبونا بحرق المعمل عام ١٩٧٧ وتجارة للأجنة من أجل التجارب المعملية من أجل تصنيع منتجات التجميل.

ويورد كثير من الباحثين إحصائيات عن تجارة الأعضاء الحية والميتة بين دول العالم، فقد ذكر تريس كلود فى صحيفة اللوموند أن البلاد التى تحصل من الهند على الهياكل العظمية للإنسان هى: الولايات المتحدة، وبريطانيا ، فرنسا، وألمانيا، واليابان ، واسرائيل وهونج كونج، وذلك للدراسة فى المخابر والجامعات هناك.

ولكن أليس هذا يبعدنا عن التفكير فى أن الجسد هو المعقل الأخير للفردية الملموسة للكائنات ، بما فيه من مسالك غامضة، وأعضاء خفية، وحياة سرية كل هذا يعطى للإنسان خصوصيته الفريدة، وأنه لا يتم توقير جثة الإنسان بعد موته، وإنما يعامل كأنه موضوع للبحث المجرد الجامد، ولهذا فإن الجسد فى هذا المنظور المعاصر لم يعد يعبر عن الهوية البشرية، وإنما تنظر له بوصفه تجميعا لأعضائه وملكية يمكن أن تنقل، ويمكن تبديل بعضها بقطع أخرى من نفس الطبيعة الإنسانية، شرط توفر التوافق الحيوى بين نسيج من ينقل منه، ومن ينقل إليه.

ولهذا فإن هناك بعض الآراء التى ترى فى جعل الجسد البشرى وسيلة لأجساد أخرى، حتى عندما يتعلق الأمر بإنقاذ حياة جريح أو مريض، فإن هذا يؤدى بالتأكيد إلى إضعاف الأخلاق الاجتماعية.

وقـد أدى هذا إلى تغـيـر مـفـهـوم الموت فى الطب الحـديث، فأجهزة الإنعاش وتقدمها تتيح حفظ الجسد لكنها لا تستطيع أن ترد الفعالية للإنسان، وهذا ما جعل تعريف الموت يعود من جديد بصورة أكثر حدة من ذى قبل، لاسيما فى التوصيف القانونى لموت الجسد فلقد كان الموت منذ أمد طويل يعد نهاية الحياة، وكان الطبيب يكتفى بملاحظته، وكان الموت حقيقة بديهية يقبلها الجميع، لكن الإنسان المعاصر أصبح يرفض فكرة الموت، ولهذا يطور من أجـهزة الإنعاش التى تبقى الجسد ، لكن دون حياة حقيقية.

إن الفكر المعاصر ، يحاول اختزال الإنسان إلى مجرد جسد، والجسد يتحول إلى أداة، ولكن هذه الصورة ضد فطرة الإنسان ولهذا فإن المكبوت والمقموع فى الإنسان يظهر، ويعود بشكل أو بآخر ، والعمق البشرى يبقى حاضرا، ولو بشكل المرض مهما حاولت التقنية المعاصرة أن تخفى الجوهر الإنسانى.

(١)
الفلسفة والجنس

لم تهتم الفلسفة الكلاسيكية بالجنس بشكل مباشر، وإنما تناولته فى إطار أعم وأشمل مثل نظرتها للإنسان، والحضارة، ولكن الفلسفة المعاصرة اهتمت بدراسة الجنس وتاريخه بوصفه ملمحاً إنسانيا وثقافيا عبر تطور المجتمعات ونجد هذا فى كتاب ميشيل فوكو «تاريخ الجنس» وقد وسع فيه من مفهوم الجنس ليشمل جوانب مختلفة من الإنسان، وقد ساهم الطب النفسى في توسيع تلك النظرة للجنس وارتباطه بالسلطة فى مجتمعات معينة، وارتباطه أيضا بمستويات الوجود الإنسانى المختلفة، وأصبح من الممكن دراسته خلال أكثر من منظور فى الفكر المعاصر، ونجد ذلك في الدراسات التحليلية للجسد، والايروس حيث نجد هربرت ماركيوز يربط بين الحرية وانعتاق الغريزة وتحررها من أسر السلطة، وقد أوضح ذلك فى كتابه «البعد الجمالى» و«إيروس: الحب والحضارة»، وفى كتاب «البعد

الجمالى» و«الإنسان ذو البعد الواحد» وهذه الكتابات متاحة، حيث ترجمت بعض أعمال فوكو، وترجمت أيضا أعمال هربرت ماركيوز، وأصبح من الممكن دراستها فى الفكر المعاصر وفى النصوص الأدبية، لكن ما هو موقف الفلسفة الكلاسيكية من الجنس؟ التى ارتبطت بالارستقراطية الفكرية، وكيف تناولوا هذا الموضوع؟ وذلك لأن غريزة الجنس هى غريزة إنسانية متممة للغريزة الأولى وهى غريزة البقاء، لأنها تحافظ على بقاء النوع الإنسانى، ولأن كل الحضارات والثقافات القديمة تحفل بوجود شواهد تعبر عن الجنس حتى في الدين الذى قدم ضوابط تحافظ على الفطرة الإنسانية، كما أن الأساطير المعبرة عن الجنس نجدها أيضا فى حضارات الشرق القديم، بل إن أكثر الممارسات الصوفية والروحانية نجد فى تعبيراتها بعضا من التعبيرات الجنسية، فلماذا لم تقدم الفلسفة الكلاسيكية علي دراسة هذا الموضوع : الجنس؟ وهل يرجع هذا إلى أن الفلسفة القديمة منذ أفلاطون حتى نهاية القرن التاسع عشر كانت تتجاهل الجنس لأنها مشغولة بالتجريد والتأويل وافتراض أن هذا العالم الحسى صورة من أصل كامل موجود فى عالم المعقولات المجردة؟

فى الحقيقة أن الفلسفة الكلاسيكية لم تتجاهل «الجنس»

تماما، وإنما حاولت إعادة تفسيره على نحو يجعلها تهرب من تناوله بشكل مباشر، أى أنها تناولته من خلال تأويل الجنس، بحيث لا تضعه فى المرتبة الأولى، وإنما تعتبره من لواحق التجربة الإنسانية، فحين ندرس «صورة الإنسان» فى فلسفة أفلاطون نلتقى بصورة كلية للإنسان، لا تفتقر إلى تكوين علاقة مباشرة وحسية مع الآخر وتغلب على هذه الفلسفات تصور الإنسان بوصفه مستقلا ، لا يفتقر إلى غيره.. ولهذا نجد فى محاورات أفلاطون/ فايدروس التى تتناول موضوع الحب وينتهى إلى المثلية، يتحدث عن الجانب النفسى والعقلى الذى يتعلق بهوس الحب، ولكنه في هذه المحاورة وفى المحاورات الأخرى مثل الجمهورية والقوانين لا يتناول الجنس، رغم أن نظرته للكون، ترى أن الكائنات تتجه إلي المثل تجاه العاشق إلى المعشوق، أى أن الحب هو مبدأ حركة الكون لديه، إلا أنه ينظر إلى العلاقة الجنسية نظرة احتقار ، ولذلك فقد نادى بشيوعية النساء فى محاورة الجمهورية لكى يحرر المجتمع من التصارع حول النساء!! والطريف فى الأمر أن أفلاطون يدرس الإنسان بوصفه إنسانا، وليس بوصفه ذكرا أو أنثى والكائنات الإنسانية فى نظره ليست مذكرة أو مؤنثة إنما لا جنس لها، والجنس فى رؤية أفلاطون الفلسفية مجرد عارض بيولوچى، وليست له أهمية

فلسفية، لأن الفلسفة تولى أهمية لكل ما هو جوهرى أى الذى لا يستقيم الوجود بدونه، بينما كل ما هو عارض فهو ثانوى، ونجد هذه الرؤية تمتد فى العصر الوسيط حيث نجد توما الأكوينى، يبين لنا أن النشاط الجنسى ما هو إلا وظيفة للتوالد لحيوان عاقل، وليس له أى مغزى وراء هذا، وهذه النظرة تعكس قدرا من الحط من شأن هذه الغريزة.

نجد هذه الصورة لدى أفلاطون وتوما الأكوينى فى حين نجد فى الشرق صورة أخرى تقترب من تأليه الجنس، ونجد هذا بشكل واضح فى حضارة الهند القديمة حيث يمكن من خلال تحليل نماذج النحت والنصوص أن نعثر على فلسفة مشخصة للجنس، ونجد صيغاً تجسد الطابع الإلهى للجنس، ويتكرر هذا فى أساطير الشرق الأدنى التى تجعل منه قوة منتجة ومرتبطة بخصوبة الحياة وتجددها.

وهذه الصورة للجنس فى الشرق هى صورة إنسانية تضاد الصورة الحالية للجنس فى القرن العشرين، الذى يقترب فى صورته من الثقافة الاستهلاكية لأن الجنس تحول إلى تجارة واستهلاك وأصبح صيغة عدوانية وأنانية فى كثير من الأحيان.. ولهذا فإن العودة لدراسة الجنس لدى الفلسفة الكلاسيكية قد يبدد بعض الأوهام الشائعة عن الجنس فى الفكر الفلسفى،

وهذه تمثل حيرة للباحث، لأنه لا توجد نصوص مباشرة للفلاسفة حول هذه القضية، وإنما لابد أن يستخلصها الباحث من جملة أعمال الفلاسفة، أو بعض التعليقات الفردية العابرة، وهذا يعنى أن هناك عزوفا أخلاقيا، أو خجلاً من نوع خاص، لأن الجنس من الموضوعات الشائعة الأرضية، بينما كان الفلاسفة مهتمين بكل ما هو علوى وسام ومجرد.. والفيلسوف الذى تحدث بشكل مباشر عن علاقة الفلاسفة بالجنس وتصوير مدى خوفهم من علاقة جنسية عميقة أو مستديمة هو الفيلسوف الألمانى نيتشه حيث يقول فى نص دال:

وهكذا فإن الفيلسوف يكره الزواج، مع كل ما قد يغرى به، إذ إن الزواج كارثة تصيبه، وعائق يعترض طريقه إلى الأفضل والأحسن، ومنذ القدم حتي يومنا هذا من هذا الفيلسوف الكبير الذى تزوج؟ إن هيرقليطس وأفلاطون وديكارت واسبينيوزا وليبنتز وكانط وشوبنهاور لم يتزوجوا ، بل أكثر من هذا ، لا نستطيع أن نتخيلهم متزوجين، إن فيلسوفا متزوجا ينتمى إلى الكوميديا، هذه هى دعواى أما بالنسبة لذلك الاستثناء وهو سقراط الماكر - فقد تزوج فيما يبدو على سبيل التهكم لإثبات هذه الدعوى.

من كتاب Genealogy of Morals ترجمة Kaufmann وهذا

النص يبين لنا أن الفلسفة قد استنكرت الجنس، ولم تعطه أهمية فى حياة الفرد، وحاولت أن تعيد تفسيره على نحو يجعله أوثق صلة بالفلسفة المجردة، فالجنس ينتمى إلى الطابع العملى للحياة "Prox is" التى تشترك فيه مع الفنون المختلفة، وجعلته في مرتبة أدنى.

وقد اهتم الفلاسفة فى الفكر المعاصر بدراسة تأثير الوجود الجنسى للإنسان على الوجود اللغوى، وقد عبر عن ذلك جوهان چورچ هامان فى القرن الثامن عشر حيث بين فى دراسته عن الزواج، أن طبيعة الانسان الجنسية تؤثر فى لغته كلها، حتى فى حديثه اللغوى عن الموضوعات المجردة، والروحية، فاستخدام لفظ «الحب» للتعبير عن الاتحاد التناسلى يعنى أيضا حب الذات، وحب الوالدين والأولاد والصداقة وحب الإنسانية عموما، كذلك فإن أبحاث الفلسفة والتحليل النفسى للأمور الشخصية والأفكار المجردة تتفق فى أن كل هذه الميول هى تعبير عن نفس الدوافع الغريزية، وهذه الدوافع فى العلاقات بين الجنسين تشق طريقها إلى الاتحاد الجنسى، واللغة استطاعت أن تعبر عن إدماج تصوراتنا باتخاذها لكلمة «حب» للتعبير عن مواقف متعددة.

وقد توقف موريس ميرلوبونتى فى كتابه «فينومينولوجيا الإدراك عند التصور الشامل للشهوة الجنسية، وفسر لنا كيف

أن هذه الشهوة الجنسية عند الإنسان يمكن أن تتغلغل فى حياته النفسية والثقافية، كما تؤثر فى وجوده البيولوجى، ويحدثنا ميرلوبونتى عن الهيكل الجنسى للإحساس عند الإنسان.

وقد ارتبط التعبير الجنسى بتقديم حالات التصوف عند هيدوتش وإيكهارت والقديس يوحنا، والقديسة تيريزا وجد هذا بشكل واضح فى التمثال المشهور الذى صنعه الفنان برنينى للقديسة تيريزا فى حالة انجذاب صوفى، وقد رميت بسهم سدده إليها ملاك فى صورة طفل صغير له أجنحة وهو يمثل امرأة على وشك أن تبلغ ذروة الألم من لذة الشهوة، ويمكن أن يعد هذا من أشد ما أنتجته أى ثقافة إمعانا فى التصوير الحسى، وهذا برهان على أن الشهوة الجنسية، فى صورته التى تتكامل مع وجوده توجد فى أعلى مراتب روحه، ولذلك توقف كثير من الباحثين عند العلاقة الوثيقة بين الطابع الروحى العميق والشهوة الجنسية (الطريف فى الأمر أن كلمة الإيروس تستخدم للدلالة على الجنس وليس على الروح التى تتكامل معها، ولذلك تستخدم هذه الكلمة للإشارة للدعاية للجنس، واستخدمت كشعار تجارى يبين تقديم الجنس من جانب واحد ويغفل الجانب الروحى العميق الذى يتصل به).

وتعتبر معالجة موضوع الجنس بمثابة اختبار للفلسفة، لأن أزمة المسألة الجنسية مرتبطة بأزمة الهوية وفقدان الإنسان الثقة في نفسه، وهذا ما يعانيه الإنسان حيث سيطرت الثقافة الاستهلاكية والقيم التجارية على حياة الإنسان وجعلته تابعا لها، ولذلك يعتقد دوروجمون فى دراسته عن أساطير الحب، أن الرقابة على الطاقة الجنسية هامة لبقاء الحضارة أكثر من الرقابة على الطاقة النووية لأن هذه التجارة فى الجنس تهدد بتفسخ الإنسان وتمزقه وفقدانه لهويته.

وإذا تأملنا تاريخ الفكر الفلسفى سنجد أن هناك مجموعة من المفاهيم الرئيسية حول الجنس يمكن أن تسمى الأساطير الفلسفية للجنس، وهى أساطير نجدها تتردد فى الثقافة الغربية، ونجدها فى كثير من اللوحات التصويرية مثل الأندرسوجين، وجنة عدن، ومحاكمة باريس، ودائرة يانج يين، والميلاد الطاهر، وهذه اللوحات الشهيرة معروفة أكثر من غيرها فى التعبير عن الأساطير الفلسفية للجنس.

وفى المقابل هناك فلسفات معادية للجنس مثل الفلسفات العنوصية والمانوية وفلسفة شانكارا الهندية، وهذه الفلسفات تعادى الجنس لأنها تنظر لأى شىء يرتكز إلى المادة على أنه وهم، وهناك فلسفات تفسح للجنس مكانا في تصوراتها لكنها لا

تعطيه أهمية إيجابية. وأكبر أسطورة فلسفية في الجنس أثرت على الحضارة الغربية، هي تصور أفلاطون الذى يرى أن الجنس هو حالة سقوط منحرفة عن ماهية الإنسان، والفلسفات المسيحية الكبرى استفادت من أفلاطون في هذه الناحية فى صياغة تصوراتها الأخلاقية عن الجنس، وصاغت رؤاها من خلال الأفكار اليونانية واللاتينية والبحوث الأخروية المسيحية، وقد سادت بكل ذلك صورة الإنسان ذى الجنس الانطوائى المستقل جنسيا، غير المحتاج إلى علاقة عميقة أو دائمة مع شريك من الجنس الآخر المقابل، وهو الذى غذا النموذج الانطوائى وفى العصور الرومانية أخذت الواحدية الجنسية صورة الجنس ذى السلطان الغالب، ويصف أوفيد فى «فن الحب» كيف مضت الحملة فى سبيل السلطان، وفى القرن الثامن عشر يظهرنا كازانوفا على سيطرة الإنسان على العالم إشباعا لرغباته، وفى مجتمعنا الحالى فإن صاحب السلطان هو المستهلك، والجنس من حيث هو سلعة للاستهلاك لايزال انطوائيا، وتعاظم الإنترنت يمكن أن يؤدى إلى سيادة الجنس عن بعد، الذى تقوم به الصورة فى تفريغ الطاقة الجنسية، فبدلا من أن تؤدى للتوالد وبقاء النوع، يمكن أن تؤدى التجارة فيه عبر الانترنت إلى اضمحلال النوع الإنسانى، وتشويه الغريزة،

وفى الجنس كسلعة للاستهلاك تكون النساء مجرد أشياء أو أدوات يعلن عنها شأنها فى ذلك شأن الأشياء الأخرى كالسيارة والأدوات الاستهلاكية، وبدأت هذه الصيغ الاستهلاكية تخلق حالة انطوائية من الإنسان ـ المستقل جنسيا، حتى ظهر كتاب: يتحدث عن المرأة المتجاوبة جنسيا، ويقصد بها امرأة مستقلة جنسيا وتنظر إلى الجنس الآخر على أنه أمر غير جوهرى، امرأة تكون وحدة تامة فى ذاتها: وهذه النظرة هى امتداد لموقف أفلاطون وأرسطو، لأن قمة الفضائل لديهما هى التأمل الخالص، ويمكن أن نوضح رأى أفلاطون فى الجنس بشكل واضح فى الأسطورة اليونانية عن محاكمة بارلى وهى قصة المنافسة بين الآلهات الثلاث، هيرا Hera وأثينا Athina وأفروديت التى وضعت أمام الرجل الشاب باريس للتأثير على اختياره لإيثار إحدى الآلهة على الأخرى، كان وعد أفروديت ، بأن تعطيه أجمل فتاة فى العالم، ومدلول هذه الأسطورة أن اختيار باريس للجنس قد أدى إلى الحرب وإلى موت الكثير من الأبطال وتدمير الحضارة، وعلى الرغم من أن الجنس فى الأسطورة هو جزء طبيعى من الكون إلى جانب غيره من الممكنات المرغوب فيها، وأن الجنس فى ذاته ليس شرا، لأن الجنس جزء طبيعى من الوجود الإنسانى، ولكن ما يقصده

أفلاطون أن إعلاء الجنس على قيم الروح يشكل اختيارا غير معقول، لأن فلسفته تقوم على الإعلاء من شأن كل ما هو عقلى، وتجعل ما هو حسى فى مرتبة أدنى دائما وأفلاطون استبقى من الجنس الطابع الصورى المجرد، فالمادة فى العالم الحسى تعشق الصورة والمثال وتتجه إليها ولذلك فإن كل شىء فى العالم يحركه الحب والعشق، ولكن الإنسان فى وجوده الطبيعى يتوق إلى الصورة الخالدة التى تستطيع وحدها إشباع روحه.

أما الفيلسوف توما الأكوينى فقد تأثر بفكرة الخطيئة الأولى، بمعنى أن فعل الخطيئة يتم عن طريق النشاط الجنسى، والتقليل من شأن الجسد، وحاول أن يقدم فلسفة متوازنة في الجنس، واسترشد فى هذا بمبادىء فلسفة أرسطو الطبيعية التى يعتقد أنها تنطبق على كل كائن عاقل، فالجنس حسن لأنه طبيعى، وما هو طبيعى يمكن صوغه في مبادىء تكون القانون الطبيعى للإنسان، والقوانين الطبيعية للنشاط الجنسى يمكن استخلاصها من حياة الحيوان، وهى الالتزام بالتكاثر وتربية النسل، وهذا ينطبق على الكائنات الإنسانية، ويخلص من هذا إلى أن الجنس يكون خيرا مادام هدفه التناسل، ومادام الالتزام بتربية النسل يتضمن شرطا سابقا على النشاط الجنسى، وهذا يعنى أن التكاثر لابد أن يتم فى إطار الزواج دون إفراط، فالاتصال

الجنسى يصبح عملا فاضلا إذا التزم الإنسان بالشروط الصحيحة. وفيما عدا ذلك فإنه ينقل الخطيئة الأولى، فما يشارك فى الخطيئة كل نشاط يتضمن رغبات طبيعية مفرطة تتجاوز التكاثر وتربية النسل، ويمكن مقاومة الخطيئة فى الجنس، بالعفة والعذرية، لأنه كما يرى توما الأكوينى، يؤدى إلى ضبط جميع الرغبات، وإذا تأملنا نصوصه سنجد أن المثل الأعلى للزواج لديه، يتضمن انتفاء العاطفة، وكبحها ، حتى أنه يضفى قداسة على الزواج بدون اتصال جنسى، وهو بذلك يقدم صورة تمجد الرهبنة والبعد عن الانسياق وراء الرغبة فحسب، لأن الرغبة تسحق موضوع الرغبة، وهو يريد للإنسان أن ينمى جوانبه الروحية..

أما الفيلسوف الألمانى شوبنهاور فهو قد سبق فرويد في التمييز بين حياة الشعور واللاشعور عند الإنسان ، لأنه يرى أن حياة الإنسان تتألف من سلسلة من الأوهام عن التعليل الحقيقى لأفعالنا ويلجأ الإنسان لهذه الأوهام ليحفظ توازن الإنسان الواعى بين الحس والوعى، ولكى يمنع الخجل والتحقير والارتباك، ولاعتبارات اجتماعية ودينية وثقافية فإن عقلنا الواعى يتذرع بجميع أنواع الأسباب لإخفاء العلل الحقيقية لأفعالنا التى هى غرائز لاشعورية، ويعلل شوبنهاور ذلك بأن الطبيعة تخفى

غاياتها الحقيقية، فالجنس هو حيلة الطبيعة الماكرة لحفظ النوع، وكل جنس يدبر من خلال الحيلة ولكن بطرق مختلفة، ويبين شوبنهاور أن هنالك صراعا بين الجنسين، وهذا الصراع كامن فى اللاشعور، ويترتب على هذا أن كل جنس يحاول بلوغ حالة من حالاته التى قد تكون مختلفة أو متعارضة، وهو بذلك يعود لأفلاطون فى الواحدية الجنسية، ولكنه يضيف إليه تبرير بواعث كل جنس فى علاقته بالآخر.

هذه إشارات عن موضوع كبير هو فلسفة الجنس فى العصور الكلاسيكية حيث يمكن دراسة الجنس فى الحضارات الشرقية القديمة، وفى نصوص الفلاسفة المعاصرين الذين اهتموا بدراسة الجنس وعلاقته بمختلف جوانب الحياة المعاصرة، ويمكن أن تفتح الباب لمناقشات عديدة حول علاقة الوعى بالجنس، وأيهما أسبق على الآخر، الجنس هو الذى يشكل الوعى أم العكس هو الصحيح؟، وأيضا تفتح الباب لدراسة العلاقة بين اللغة والجنس، والثقافة والجنس، ذلك لأن فرويد يخلص إلى نتيجة تربط بين الجنس والقلق والعدوان والموت، وأن الجنس يضعف عند الإنسان كلما ازداد حظه من الانسانية تبين لنا أن الجنس يمكن أن يكون مجالا لاختبار كثير من أفكارنا عن الموضوعات .. ذلك لأن كثيراً من الدراسات

تشير إلى أن الكتابة عن الجنس هى ممارسة لحالة من حالات الجنس، كما نجد هذا بسهولة في كثير من النصوص التى تكتب عن الوصف الجنسى لأفعاله وأشكاله وعلاقاته... ولذلك يمكن أن نتساءل أيضا هل يمكننا فهم الجنس، أو إيجاد فلسفة له ومن يساعدنا فى فهم أسرار ثقافتنا وحياتنا المشتركة وتأثير وجودنا الجنسى على مواقفنا التصورية والروحية؟

الهوامش

ـ أفلاطون: محاورة فايدروس

ترجمة د. أميرة حلمى مطر دار المعارف القاهرة ١٩٨١

- Irving singer , the Nature of Love (New YorkRandom House, 1966) p. 76.
- Phyllis and Eberhard kron enheusen: The Sexually Rosponsive women (New York Grove Press, 1969)p. 85.
- Declared : Essay on the meyths of love (New York, pantheon Book, 1963, trans by Richard Howard, ed Albin Michel .
- Aspects of Love in western Society (London , thomas and Hudson , 1965) p. 68.

– الفلاسفة والجنس : د. م. الكساندر ص ٧١ – ترجمة عثمان أمين، مجلة ديوجين - الطبعة العربية العدد الخامس عشر السنة الخامسة ١٩٧١.

(٢)
سوسيولوچيا الجسد بين الثقافات

- أنا جسد ، ولا غير ذلك، وليست النفس إلا كلمة نشير بها إلى كيفية من كيفيات الجسد.
- يوجد خلف أفكارك ومشاعرك سيد قوى وحكيم خفى اسمه الذات، إنه يسكن فى جسدك، بل هو جسدك»

«نيتشه Nietzsche»

- ١ -

يشير مفهوم الجسم إلى الجوهر الممتد القابل للأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق، ولكل جسم فى الكون شكل ووضع معين، وله مكان ، ويتميز بالامتداد وعدم التداخل والكتلة، ولكن نلاحظ أن هذا المفهوم للجسم الحي ينطبق على النبات والحيوان، ولذلك ميز الفلاسفة وعلماء النفس المعاصرون الجسم البشرى بأن له جانبين، أولهما جانب مادى وبيولوچى قابل

للوصف، وهو ما يسمى بالجسم الموضوعى وثانيهما جانب معنوي لا ينفصل عن الجانب المادى، وهو «الجسم الخاص» بمعنى أنه جسم ذاتى يشعر به صاحبه شعورا باطنيا مباشرا فجسم الإنسان ليس مجرد جسم مادى أو بيولوجى بل هو جزء من شخصيته، ولقد ظهرت عبارة «الجسم الخاص» فى كتاب فشته Fichte «نظرية الحق الطبيعى» ١٧٩٦ وترجع أول التحليلات النفسية للجسم الخاص وهى تحليلات تتعلق بقابلية الحركة والخبرة الباطنية للحركات القصوى، إلى دستوت دى تراسى destutt de Tracy (عاش من ١٧٥٤ ـ ١٨٣٦) وأخذها عنه وطورها الفيلسوف الفرنسى المعاصر مارلوبنتى فى كتابه فينومينولوجيا الإدراك والفرق بين الجسم الخاص والجسم الموضوعى يتوقف على علاقة الإنسان بجسمه، فإذا كانت نظرة الإنسان لجسده على أنه أداة أو آلة فإنه يقع فى الاستهلاك بمعنى استهلاك جسده لتحقيق أغراضه وأهدافه المباشرة دون أن تمس وجوده وعلاقته بالكون، فالأصل فى الجسم أن يكون فى علاقة عضوية مع الكون والمحيط الاجتماعى الذى يعيش فيه.. أما علاقة تمايز الجسم عن صاحبه فقد وصفها الطب النفسى وشرحها بينما تمايز جسم الفرد عن المجتمع شرحها علماء الاجتماع..

لا يوجد ما هو أكثر غموضا بالنسبة للإنسان من مادة جسمه، إذ حاول كل مجتمع بطريقته الخاصة أن يصل إلى تفسير لذلك اللغز الذى يتجسد فيه الإنسان، وهناك نظريات متعددة عن الجسم، وقد ارتبطت هذه النظريات بنظرة المجتمعات المختلفة للعالم، وللإنسان، وقد ساهم تفجر المعلومات الحالية عن الجسم الانسانى فى سيادة النظرة الفسيولوجية التى تجزىء الإنسان وتفتت وحدته الجسدية، بل وتنظر إليه كآلة، وتنظر لكل عضو من أعضائه على حدة، ولعل هذه النظرة للجسم هى التى ساهمت فى دفع الإنسان نحو الطب البديل أو الثقافات الروحية لأنها ترى فى الطب الذى يتبنى هذه النظرة التجزيئية تهديدا لكيانه الإنسانى، وتمزق وحدته ليس فقط على المستوى الفردى وإنما على المستوى الكونى، فالجسم بوصفه يوجد في مكان، يربط الإنسان فى وحدة عضوية بالمكان الكبير «الكون» وتفتيت الجسم الإنسانى يؤدى إلى تمزيق علاقة الانسان بالكون والمحيط الاجتماعى الذي يعيش فيه، والانسان حين يجد جسده مهانا أو مستهلكا أو يتم استخدامه دون إدراك لروحه ووحدته فإنه ينفصل عن الثقافة التى تجسد هذا، ويلجأ إلى نوع من التعويض الرمزى باستعارة رموز من المركبات أو

الأنسجة الثقافية المختلفة، وهذه الأشكال الرمزية التى نجدها تتجسد فى الطقوس الشعبية التى تهيىء للأفراد المهمومين طريقة يحددون بها مكانهم فى داخل الكون مرة أخرى ليشاركوا فى الحياة الجماعية أو على الأقل ليتجنبوا العزلة، ويتجنبوا المصير الذى يدفعهم إليه المجتمع فى نظرتهم للجسد، وليعطوا لأجسادهم نوعا من الدعم الروحى.

ونلاحظ أن الثقافات الشرقية تعتقد أن الجسم يستمد صفاته من الكون لأنه قطعة من الكون، ويرتبط وجود الجسم بالأشجار والنباتات، والكائنات المختلفة، وهو مطوع لنبض النباتات والطيور، وترتبط هوية الجسد بذلك الكون والمجتمع الذى يضم كل الأشياء الحية، فالجسم ليس له استقلال حقيقى أو ظاهرة منفصلة ولا يمكن استبعاد العناصر والكائنات المحيطة به، والإنسان يبدو وسط هذا كله وكأن النبات امتداد طبيعي لجسم الإنسان وتحقق الإنسان فى علاقته بالكون أشبه ما يكون بحالة تناغم مع الكون ، أو خلق موسيقى كونية.

والغريب فى الأمر أن الفلسفة الغربية منذ سقراط هى التى سمحت للانفصال بين جسم الإنسان وروحه وبين الانسان والكون، وقد أدى هذا إلى تمزيق الإنسان وظهور الفردية والذاتية التى ترى في الجسد أداة لتحقيق طموحات الإنسان

ورغباته التي قد لا تتفق مع طبيعة جسمه أو وجوده، وقد أدت هذه النظرة التى نجدها لدى أفلاطون الذى يقول عن الجسد: الجسم قبر النفس، إلى انفصال الإنسان عن جسمه، وهذا ما نجده واضحا لدى ديكارت أيضا، ولدى الاتجاهات التى نظرت للإنسان من خلال منهج إحصائى قياسى، فصل الإنسان عن محيطه، وفصل الجسم عن العقل، ونظر للإنسان نظرة ميكانيكية وتحول العالم الإنسانى من كونه عالم قيم إلى عالم حقائق ذات طابع علمى جزئى، ولهذا لابد من إعادة النظر حول مفهوم العقلانية لدى ديكارت تلك العقلانية التى تفصل بين مستويات الوجود المختلفة، وتنفصل عن عالم القيم.

والجسم الإنسانى فى عالم القيم، أو الدولة المرتبطة ببناء من القيم، مندمج فى العالم، ويتكثف فيه الكون، ويصبح كونا مصغرا ينطوى داخله العالم الأكبر على حد تعبير الفيلسوف ابن سينا حيث لا يشعرفيه الإنسان بأنه يمتلك جسداً منفصلاً، وهو لا يتخارج عنه، بل إن نفسه هى جسمه.

ولذا فإن استخدام الجسد وتمثيله وتشويهه يتم حين ينفصل الإنسان عن التركيب الاجتماعى والكونى وحين يعيش الإنسان فى عالم بلا قيم.. ونجد هذا فى بعض نظريات الطب التى تهتم بالمرض (أى الجسم المادى) ويقل اهتمامها بالمريض (أى

الوحدة النفسية) ولهذا فهناك نقد جذرى للطب الذى ينظر لكل عضو من أعضاء الجسد كوحدة إلى النظر للجسم كوحدة متناغمة مع الكون..

- ٣ -

والجسم الإنسانى فى علاقته بالآخر يقدم لنا لغته الخاصة به، حيث تقدم لنا تعبيرات الجسد جسرا من التواصل بين الانسان والآخر، وهى أساس تطور اللغة البشرية التى هى وعاء التفكير، ومثال ذلك أن أى عبارة نحوية تتكون من فعل وفاعل ومفعول تعكس تركيبة الفعل البشرى الذى يتضمن فاعلا وهو الجزء من الجسم الذى يؤدى الفعل، مثل اليد التى تكتب، وفي اتجاهها الآخر / العمل الذى تم، وهذا يبين لنا مدى ارتباط تصوراتنا العقلية بوجودنا الجسدى.. واللغة الجسدية منتجة للصور البصرية، وهى أقرب ما تكون إلى الشىء الذى يراد التعبير عنه، وهذه اللغة الجسدية تحيى البعد الرمزى للجسد، فاللغة الإيمائية تستحث البعد الأيقونى للغة، وقد تطورت هذه الإشارات كما فى لغة الصم والبكم، من خلال عمليات التعبير بالرمز .. وهذه الإشارات الجسدية تكشف عن تمثيل أو تصور بالجسم، وأصبحت تنقل تعبيرات مجازية واستعارات من خلال

استخدام اليد والجبهة والصدر، وهذا يبين امتداد جسمنا فى العالم، لأن حركة الجسم فى العالم تزودنا بوسيلة تتفاعل مع الناس والأشياء، وفى اللغة الإيمائية يكون الجسم هو ما يجب أن نراه، لأنه مادة الإشارة اللغوية، وهو ليس جسما متحجرا، ولكنه جسم حى يتفاعل باستمرار مع استجاباتنا لإشاراته..

-٤-

إن الوضع الحالى لنموذج الجسد الإنسانى فى الثقافة المعاصرة، أدى لنشأة فرع جديد من علم الأخلاق الفلسفية وهو أخلاقيات علوم الحياة Bioethics هذا العلم يحاول تقديم دراسة للحفاظ على وحدة الإنسان بعد ثورة الاستنساخ ونقل الأعضاء، كرد فعل تجاه النموذج الغربى للجسد، هذا النموذج الذى تذبذب بين صبغ الجسد بصبغة الآلهة التى لها جذور عميقة فى التراث الدينى والثقافى للغرب وصبغه بصبغة ثنائية تفصل فيه بين النفس والجسد، وهو نتيجة للنمو المذهل فى مجالات جديدة للمعرفة البيولوجية ، وعلوم التناسل والأعصاب، والجراحة التعويضية التبادلية وآلات التشخيص الذاتية للأمراض التي عبر عنها الفيلسوف الفرنسي جان فرانسوا ليوتارد فى صورة ذهنية مرعبة حيث يرى أن الإنسانى أصبح يفكر فى صورة لا إنسانية

للإنسانية لأنه من حالته الجسمانية، تقوم على صنع جسد مستقبلى (قائم على علم السيونطيقا) يلبى حاجات الإنسان كما يظهر في الخيال المعاصر وفى ألعاب الفيديو والكمبيوتر . ويسعى الطب المعاصر إلى إمكانات هائلة في الفحص والتحكم فى الجسد الإنسانى من خلال برامج تسيطر على التكوين الوراثى وذكاء الإنسان من أجل إعادة صنع جسد اصطناعى حر، قادر على تجاوز حدود كوكبنا الأرضى.

ولقد رصدت الدراسات فى هذا العلم أن العوامل الاجتماعية والثقافية تؤثر على قوانين علوم الحياة ، لأن الاختلافات بين التشريعات تعكس أساسا التقاليد والموروث الثقافى للقوميات فى نظرتها للجسد، وهذه الفوارق ذات الطبيعة الثقافية يتم التعبير عنها بوضوح فى قوانين كل دولة، وهذا ما نجده بوضوح فى تعريف الموت ونهاية الحياة، لكن المبادىء العامة التى يقوم عليها هذا العلم تحاول أن تتخطى تنوع العادات والتوصيات القانونية ذات الطابع القومى، وتهتم بمصير الإنسانية فى حد ذاتها، والتأكيد على الطابع الخاص للجسد الإنسانى والحفاظ على شعور الإنسان، والتركيز على مبدأ كرامة وشرف ووقار الجسد الإنسانى.

وهذه هى إشكالية العصر الحالى، كيف يمكن أن نحافظ على

الإنسان وجسده أمام المنظومة العلمية والتكنولوجية المعاصرة، التى تظن نفسها محايدة وخارج بناءات القيم، فهذا العلم يحاول إقامة الروابط بين البيولوجيا والأخلاق، لكى ينقذ الجسد الإنسانى من التجارب المميتة، ويطلب له الحق فى استخدام العلاج الذي لايزال فى طور التجريب مادام المرض مدمرا ومميتا مثل مرض الإيدز وضرورة توجيه الحرية والمساواة نحو الصالح العام للبشرية ، وهذا يعنى أن هناك ضرورة لفهم ومراقبة آثار التقدم البيولوجى والتكنولوجى على الفرد وعلى الإنسان داخل المجتمع وعلي العالم الذي يعيش فيه.

- ٥ -

إن تناول موضوع الجسد الإنسانى ومصيره فى الحياة المعاصرة، لم يعد بسيطا بالنظر إليه كجزء من كل شامل، وإنما أصبح موضوعا شديد التعقيد مرتبطا بحقول عديدة فى الأخلاق والفلسفة وعلم النفس والتكنولوجيا والأدب والاقتصاد .. ولا يمكن لدراسة أن تلم بجوانبه المختلفة، لكن الفن والأدب حاولا أن يقتربا من هذا السر الغامض الذي يخفى علينا، وحين يتناول الأدب الجسد فإنه أحيانا يتخذ طابعا مغرقا فى الصوفية، ويعبر الأدب عن ذلك فى تعبيره دائما عن صور الحب

وتحولاته، فيبين لنا أن ما يبحث عنه العاشق فى المرأة التي يهيم بها ليس هو المرأة فى حد ذاتها ، لأن العاطفة المتأججة تكون غامضة مشوبة بالقلق، وتقع تحت سيطرة نوع من الخلاص الروحى، ولم تعد المرأة ذلك الشيء الذى يريد عناقه، بل هي الواقع الغامض غير المرئى الذى يلتمع فى داخله، فالرغبة هنا ليست موجهة نحو الجسد، بقدر ما هى موجهة نحو شيء آخر وراء الجسد حيث يجد العاشق فيه الخلاص والنجاة. وتعلمنا الكتابات الأدبية والفلسفية، أننا حين نعزل الجسد عن سياقه الكونى والاجتماعى فهذا يتم لكى يتسنى لنا التحكم فيه والسيطرة عليه، بينما رؤية الجسد كما هو يجعلنا ندرك مدى التناسق الكونى، وبمجرد انتزاعه يصبح الجسد غير منتم إلى واقع سوى ذلك الذى نحدده له من خلال طموحاتنا ورغباتنا الفردية، والجسد يتم إدراكه داخل العالم من خلال الزمن الذى يعطيه وجوده، وكما يقول هيدجر لا وجود للعالم بغير زمانية الإنسان، فالزمان هو الذى يربط الجسم المكانى بالكون ويحدد نوعية اتصاله به وخلق فضاء متجانس ولا نهائى، وهذا يقدم لنا إمكانية الخروج بالجسد من المصير الذى تقدمه ثقافة الاستهلاك، فالجسد ليس ملكية للإنسان يستخدمه كما يشاء وإنما هو كينونة ووجود وحياة يرتبط فيها الفرد بالعالم والمجتمع..

(٣)
صورة الجسد فى الإبداع العربى

يطرح موضوع «الجسد» فى الكتابات المعاصرة بشكل لافت، ولا يمكن لأى متابع أن يتجاهله فقد ظهرت نصوص كثيرة تتخذ من الجسد وتفريعاته موضوعا لها، وهذه النصوص تنتمى للأنواع والأجناس الأدبية المختلفة.

ولكن لماذا هذا الاهتمام بالجسد كموضوع وكآلية وتقنية في الكتابة والتشكيل الفنى فى هذه الآونة بالذات؟ وهل هذا نتيجة لتنامى الوعى بالجسد بشكل عام ونتيجة للدراسات الفكرية التى ظهرت عن الجسد فى الفكر الغربى، وترجمت العديد منها؟ وهل انفعال الفنان العربى بالجسد هو نتيجة لتأثره بما تطرحه الكتابات الغربية حول «ثقافة الحواس» بوصفها «ثقافات » أى طرائق فى الحياة اليومية تتخذ من الجسد محورا لها، ولم يتم الالتفات لها من قبل، وقد سبق الالتفات لحاستى السمع والبصر بوصفهما أكثر الحواس قدرة على التجريد ولكل منهما لغة

خاصة، فالسمع يعتمد على لغة الصوت، والبصر يعتمد على مخاطبة الصور للإنسان وفى الماضى كان يتم النظر للإنسان بوصفه حبيس الحواس الغائبة، لأن الحواس الأخرى لا يتاح لها نفس الحضور الذى تمارسه هاتان الحاستان، وهناك مثال على ذلك نجده فى رواية «العطر» للكاتب الألمانى زوسكيند (المولود فى ١٩٣٩) والتى تركز على حاسة الشم وتنقل إلينا العالم من خلال هذه الحاسة كما تتجلى فى الإنسان كحاسة بدائية يمكن أن تسيطر على كيانه وتجسد «الجنون» المرتبط بحاسة الشم، هذه الحاسة التي طمرتها الحياة المعاصرة، ولذا فقد اختار المؤلف أن يكون زمن أحداث الرواية هو القرن الثامن عشر، لأن الروائح كانت حادة وعنيفة، قبل أن يتم اكتشاف المواد الكيميائية التى توقف التحلل للمواد العضوية، وعلى الرغم من الطابع الحسى الملح لها إلا أنها تكشف عبر الرواية التى تعتمد على هذه الحاسة عن البحث عن عبق خاص يكمن فيه سر الوجود، وتقدم فلسفة عميقة حول معنى «العطر» ودلالته بالنسبة لعلاقة الإنسان بالوجود من حوله، بل وعلاقة «العبق» الذي يفوح من الإنسان ويدل على ما يمارسه الإنسان من أفعال، وقد صدرت الطبعة الأولى من الرواية فى ألمانيا عام ١٩٨٦.

هل استطاع الفنان العربى أن يقدم صورة خاصة للجسد

لديه أم كان تابعا للكتابات الغربية؟ أم هو مناخ عام يميز هذه المرحلة من تاريخ الوجود والوعى الإنسانى: ذلك الاهتمام بالجسد وإشكالياته.

وفى البداية لابد أن أوضح أن دراستى حول هذا الموضوع هى دراسة وصفية تحليلية، لا تدعى الإحاطة الكاملة التى تمكنها من إطلاق الأحكام والتفسيرات على الكتابات التى اتخذت من الجسد موضوعا لها، أو استخدمت الجسد كآلية في الكتابة، ولا يمكن لأحد أن يدعى القدرة على إطلاق الأحكام فى موضوع شديد الحساسية مثل موضوع : «الجسد» إلا إذا أراد الإرهاب باسم الأخلاق تارة وباسم الأيديولوجية تارة أخرى... ولهذا فإن طبيعة الموضوع تجبرنى على مناقشته عبر مستويين أولهما: فكرة الجسد، وتطور الوعى الإنسانى بها ، لنرى ماذا يضيفه الإبداع لهذا الوعى، ولنرى أيضا كيف استخدم الجسد وما يرتبط به من موضوعات مثل العلاقة العضوية بالوجود على نحو احتجاجى ، حيث نجد الجسد أداة للتعبير عن التمرد ضد صيغ التقليد والرصانة وتثبيت المفاهيم والقضايا على نحو لا يعكس وعى الفن بالواقع الذى يعيشه الإنسان.

فالجسد هو مكان شديد الخصوصية فهو الذى يربط الإنسان بالطبيعة والكون من حوله، ولولا استشعار هذا

الحضور الجسدى ما كان ممكنا للإنسان أن يشعر بتواصله مع المكان الذى يعيش فيه الإنسان والزمان، ولقد سيطرت على الفكر الإنسانى فكرة ثنائية «الروح والجسد» من خلال سيادة الفكر اليونانى حقبة طويلة من الزمن، بينما نجد أن هذه الفكرة غير مطروحة فى الفكر الإسلامى لاسيما فى علم أصول الفقه، حيث نجد توحيدا كيانيا للإنسان، ولكن هذه الثنائية استمرت سائدة فى الوعى للتعبير عن مفارقات كثيرة تكتنف الوجود العربى، ولعل أبرز مفارقة هى المفارقة بين الوعى والسلوك العملى المرتبط بشروط الواقع وقدرة الجسد الفردى على الإنجاز، والثنائية بين الروح والجسد هى ثنائية غير أصيلة فى الفكر العربى بدليل أن لفظ «الجسد» يستخدم فى اللغة العربية للتعبير عن دلالات روحية وميتافيزيقية بينما استخدمت كلمة «الجسم» بالمعنى المادى للإشارة إلى كل الأجسام بما فيها أجسام الجماد والحيوان والإنسان ، ونجد هذا واضحا فى نصوص التراث، وفى دراسات علم الكلام، ونجده واضحا لدى ابن سينا فى الإشارات والتنبيهات.

ولقد كانت إشكالية الفلسفة الحديثة فى الغرب كما نجدها لدى ديكارت هى إيجاد علاقة ما تربط بين قوى النفس والجسد، وتوصل إلى حل ساذج وهو أنه يتم الربط عن طريق الغدة

الصنوبرية، وقد حاول اسبينوزا من بعده أن يعالج هذه المشكلة فقال بوحدة الوجود، وتوالى الأمر فى تاريخ الفكر الفلسفى حتى جاءت الفلسفة الهيجلية وفلسفة الوجود والفلسفة الوجودية فأعادت الوحدة المفتقدة بين الإنسان وجسده، ونجد هذا بشكل خاص لدى مارلوبونتى فى تحليلاته الفينومينولوجية للجسد، ولكن الإنسان المعاصر استبدل هذه الثنائية التى كانت سائدة بين الروح والجسد بصورة صراعية أخرى: وهى «علاقة الإنسان بجسده الخاص»، فالحضارة المعاصرة التى تسيطر عليها الثقافة الاستهلاكية تحول الجسد إلى مجرد أداة يستخدمها الإنسان لتحقيق أغراضه ورغباته التى يستثيرها فيه مجتمع الإعلام والاتصال المعاصر، فلم يعد الجسد الإنسانى هو المثل الأعلى للجمال، كما كان الحال فى الفن الكلاسيكى اليونانى القديم كمثال للجمال، بمفاهيمه المتعددة وإنما أصبح الجسد أداة للدعاية لترويج المنتجات الاستهلاكية، كما نشاهد استخدامات الجسد المختلفة فى الإعلانات المختلفة، وهذا الطابع الأداتى للجسد يكشف عن عمق اغتراب الإنسان عن هويته، وصار التعبير عن المكبوت الجسدى - والجسد هنا لا يعنى الغريزة فقط، وإنما يعنى ثقافة الحواس كلها، وفيها يجتمع التجريدى مع الحسى- تعبيرا عن المكبوت السياسى

والاجتماعى أيضا، وصار الاحتفاء بالجسد احتفاء بالانسان والمخيلة، فمن المعروف أن مفهوم الجسد يرتبط لدى كل ثقافة بسمات معينة قد تتشابه أو تختلف مع ثقافات أخرى وهذا الاحتفاء بالجسد هو تعبير أيضا عن تفتح الحواس والتفتح على الحياة المرتبطة بالموت، ولهذا فإن صيرورة الجسد تتضمن ضمن ما تتضمنه التعبير عن الوجود الذى يتضمن الحياة والموت فى آن واحد.

وينبغى أن نفرق بين تفتح الجسد «نماء الجسد» وبين الإباحية «تبديد الجسد وقتله» فالتفتح مرتبط بتجربة انطولوجية حول تنامى علاقة الإنسان بما حوله من موجودات من خلال علاقة الجسد بها، بينما تبديد الجسد مرتبط بسيطرة جزء من الجسد على بقية الأجزاء، ويلغى التوحيد الكيانى، ويعود بالإنسان إلى مرحلة بدائية من الحياة.

وتوجد دراسات عديدة عن الجسد فى المكتبة العربية، وأبرزها دراسة الدكتور حبيب الشارونى عن فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية، وقد ظهرت ترجمة عربية لكتابات دافيد لوبرتون عن انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، حيث اهتم المؤلف بإبراز فكرة الجسد فى الحضارة المعاصرة، فتحدث عن الجسد/ دلالة، والحضارة المعاصرة وعلاقتها بالجسد، والمحور

الطقوسى الذى يمارسه الإنسان للجسد، ويبرز علاقة الصراع بين الإنسان وجسده من خلال فكرة الجسد المهزوم، والإنسان وقرينه الجسد الآخر، والتوتر فى نظرة الإنسان المعاصر للجسد بين النموذج الطبى وبين مخيال الجسد، والجسد بوصفه نموذجا للحداثة.

ولكن فى المقابل لا توجد دراسات كافية عن مفهوم الجسد فى اللغة العربية، والفكر العربى، رغم أن القرآن الكريم قدم لنا صورا عميقة وشاملة عن العلاقة الصراعية بين الإنسان فى حال غفلته وجسده، هذه العلاقة التى تتم دراستها الآن بالتفصيل فى الطب النفسى، وقدم لنا القرآن الكريم رؤية للإنسان والوجود تؤدى إلى تحرر الإنسان على مستويات عدة، ويمكن أن نشير إلى إحدى هذه الرؤى التى تتمثل فى صورة النزاع بين الإنسان وأعضاء جسده مثل اللسان والجلد والأرجل، وتبين هذه الصورة التى تتجلى فى صيغة حوار بين الإنسان وجسده، هذا الحوار الذى يقترب من تجربة الإنسان المعاصر، وكيف يمكن أن تؤدى غفلته إلى تشظيه وتناثره واغترابه عن جسده.

وقد تحول الجسم فى الحياة المعاصرة إلى موضوع للاستهلاك، وتحاول الفلسفة الغربية إعادة اكتشاف الجسد بعد ألف عام من سيادة النزعة التطهرية، وأصبح الجسد حاضرا

حضورا ملحا، لاسيما فى الدعاية والاعلانات والموضة، وفى البرامج الإعلامية التى يراد منها التأثير على الجماهير العريضة، وأصبح يتم الاهتمام بالجسد بأشكال مختلفة منفصلة عن كيان الإنسان الكلى، فتقدم الطقوس الصحية والعلاجية والغذائية التى تساهم فى تقديم صورة جزئية للجسد الإنسانى، بحيث أصبح يحتل محل الروح فى اهتمام الإنسان المعاصر عن ذى قبل، ولذلك تركز الثقافة الاستهلاكية على الدعوة إلى أنه ليس لنا إلا جسم واحد وعمر واحد، وإنه يتعين المحافظة عليهما لترويج السلع الدوائية والعلاجية، ويمكن ملاحظة أن الفكر الإنسانى فى العصور الوسطى قد بذل جهدا كبيرا فى سبيل إقناع الناس بأنه ليس لديهم جسم وإنما روح ينبغى الاهتمام بها عن طريق المحافظة على الجسد بالزهد فى الشهوات والرغبات، واليوم تتبدل الأيديولوجية التى تسود الفكر الغربى والتى تبذل جهودا أخرى لإقناع البشر بأهمية أجسادهم، ولكن هذا التغير فى النظرة إلى الجسد هو دليل على أن مكانة الجسد واقعة تنتمى للثقافة، ولهذا يقول جان بورديارد أن نمط العلاقة مع الجسد فى أية ثقافة من الثقافات يعكس نمط تنظيم العلاقة مع الأشياء ومع العلاقات الاجتماعية ذاتها ، ففى المجتمع الرأسمالى تسرى المكانة العامة للملكية الخاصة على الجسم

أيضا، وعلى الممارسات الاجتماعية المتصلة به وعلى التصورات الذهنية التى تكونها عنه، أما فى المجتمع التقليدى لدى الطبقات الشعبية على سبيل المثال فلا وجود لاستثمار نرجسى، ولا وجود لإدراك حسى تضخيمى للجسد بل هناك رؤية توحدية للجسد مع الطبيعة، بحيث يشعر الإنسان بالانتماء العضوى للكون.

ونلاحظ أن هنالك علاقة بين البنيات الحالية للإنتاج والاستهلاك وبين تمثل الذات للجسم، فالإنسان المعاصر يتمثل جسمه كرأسمال يمكن أن يسخره لتحقيق الثروة أو الدمار الشخصى، ولكنه يتمثله أيضا كموضوع استهلاك وكتميمة، وفى الحالتين فإن المهم أن يتم استثمار الجسد بوعى وقصدية استثمارا مزدوجا اقتصاديا ونفسيا . ولعل هذه المكانة الهامة لموضوع الجسد هى التى جعلت الإبداع يهتم به ليكون مواكبا للتعبير عن روح العصر، وللتعبير عن الحداثة ، وموقفها من الجسد، فهناك طريقان متباعدان يعكسان رؤى الحداثة عن جسد الإنسان ، فطريق يشك فى أهمية الجسد ويحاول استبعاده بسبب هشاشة الجسد، وعدم قدرته على الحمل، وهناك طريق آخر يتخذ من موضوع الجسد شكلا من أشكال المقاومة وذلك عن طريق،تمجيد إحساسه وصياغة مظهره، والهوس بالشكل والرفاهية والاهتمام بالإبقاء على الشباب.

ونلاحظ فى كلتا الحالتين: النظر للجسد بوصفه الجزء الأدنى من الإنسان من أجل تخليص الإنسان بشكل ما من انغراسه المرهق فى الجسد، والنظر للجسد بوصفه موضوع للتمثل والاستهلاك أيضا، فإنه يتم فصل الجسد عن الإنسان الذى يتم تجزئته دون النظر إليه كواحد إليه كواحد فى حد ذاته، فالثنائية القديمة تعاود الظهور بصيغة أخرى هى صيغة الصراع بين الإنسان والجسد، وصيغة فصل الجسد عن الإنسان، رغم أن اختفاء الجسد يعنى اختفاء الإنسان، ولهذا فإن الطابع الإنسانى يتم محوه عبر ثقافة الاستهلاك التى ترى فى الجسد، مجرد آلة فعندما انسحب البعد الرمزى من الجسد ولم يبق منه إلا مجموعة من قطع الغيار، وترتيب تقنى لوظائف يمكن أن تحل محلها أجزاء أخرى من جسد آخر كما فى عمليات زرع الأعضاء.

إن الجسد فى الثقافة المعاصرة يتم النظر إليه بشكل تجريدى وكأنه مادة ما، ويتم تفريغه من طابعه الرمزى، وهذا يعنى تفريغه أيضا من البعد الأخلاقى للجسد، وتسلب أخلاقيات الجسد التى كانت تشكل طقوسا للجسد، وتوجه الإنسان فى حياته اليومية بشكل لا يهين جسدهوقد ساهم التقدم العلمى والتقنى والفراغ الأخلاقى فى النظر للجسد بوصفه سلعة أو

شيئا مثله مثل أى شىء آخر، وأصبح ممكنا وفق نظريات معينة إعادة قولبة الإنسان أو صياغته وفق احتياجات قوانين العمل، وقد ظهرت دراسات عديدة عن الجسد وعلاقته بفترة الحداثة، مثل دراسات حنا أرندت «وضع الإنسان الحديث»، وميشال جيد «الجسد والجهاز »، وجان مارى بروهم «الجسد نموذج الحداثة» و ف . باركر «الإنسان المقولب من جديد»، و«أجساد ومجتمعات» لدافيد لوبرتون..

الباب الرابع
دراسات فى علم الجمال

١- الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية.
٢- علم الجمال فى الدراسات العربية
٣- الإبداع والحرية
٤- أثر التكنولوجيا على الفن

الأسس الفلسفية لنظرية أدور نو الجمالية

* يحاول هذا البحث الكشف عن الأسس الفلسفية لنظرية تيودور أدورنو الجمالية، والتي ترى استقلالية العمل الفنى، فمادام العقل المعاصر يجنح نحو التسلط والسيطرة، حتى أصبح هم الإنسان هو الهيمنة. وفى ظل الظروف الاجتماعية والسياسية، فإن الحضارة الإنسانية يقودها العقل نحو التدمير الذاتى، لأن بنية العقل الأساسية هى التسلط، والعمل الفني هو الوحيد الذى لا يخضع لهذه الهيمنة، فإذا كانت المعرفة قد اتجهت إلى السيطرة، ونفى التفرد ولم تعد هناك علاقة سوى التنافس المستمر، فإن العمل الفني هو الوحيد القادر على إنقاذ التفرد، ولذلك اهتم أدورنو بعلم الجمال، لأنه الجانب الثقافى الوحيد الذى يحرر الإنسان، لأنه يترك للأشياء وجوهها الفريدة، وهو يضع مسافة بيننا وبين الأشياء والمشاهد والكلمات. وهو يكشف عن حضور كيفى للأشياء، ولذلك فهو تأكيد وبلورة لكل ما هو نوعى وخاص، في مقابل الكلية التى تريد أن تهيمن

وتتسلط على كل شيء، وهذا لا يتأتى للفن، إلا من خلال الشكل، وبذلك لا يفلت من مصير كل الأشكال إلا بتعزيز اكتفاء الفن بنفسه، أو على الأقل ببناء نفسه حسب قواعده الخاصة تماما، دون إقحام أشياء عليه من الخارج، ولكن السوق تهدد الفن أيضا، إذ تحوله إلى لوحة إعلانات يمكن بيعها على حساب مضمونه الحقيقى، إن أدورنو يؤكد دور الفن فى مواجهة العقل الذى أصبح يدفع الانسان نحو التسلط والعبودية، فالفن يساهم فى تحرير الانسان من كل أشكال العبودية في الحياة اليومية وعبودية الاحتياجات لأن الفن يؤكد التفرد والاختلاف بينما العقل يسعى نحو التماثل كنظام للقمع.

ويتجاوز هذا البحث عن كثير من الأفكار الفرعية، ليركز على تقديم الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية كما عرضها فى كتاباته الرئيسية وهى: الجدل السلبى، جدل التنوير بالمشاركة مع ماكس هوركهايمر، لغو الأصالة، النظرية الجمالية، بالإضافة إلى بحوثه حول التسلطية.

١- ينتمى تيودور أدورنو (١٩٠٣ - ١٩٦٩) لمدرسة فرانكفورت، التى تكونت فى أعقاب تأسيس كارل جرونبرج لمعهد العلوم الاجتماعية التابع لجامعة فرانكفورت ١٩٢٤، ولم تكن الماركسية هى شاغلهم الوحيد، وإنما كانت تدخل فى إطار

اهتمامات فلسفية أخرى ترتبط بالأوضاع السياسية والاجتماعية لألمانيا المعاصرة، وكان يجمع بين أساتذة المعهد اهتمامهم بالفلسفة، فنجد أن الرسائل العلمية الجامعية التى قدموها، تعكس لنا اهتماماتهم بذلك، فماكس هوركهايمر قدم رسالته عن: كانط، وتيوردور أدورنو قدم رسالته عن: هوسرل، وف. لونيدال قدم رسالته عن: فون بادر، ورسالة هربرت ماركوزة عن : انطولوجيا هيجل وفلسفة التاريخ وف. بولوك قدم رسالته عن نظرية النقود عند ماركس ويمكن التمييز بين التيار الفكري الذى تعبر عنه كتابات هؤلاء المفكرين، وبين المؤسسة العلمية التي ينتمون إليها، والحقيقة أن هذه التسمية قد راجت وانتشرت حين استخدمها أدورنو ليصف جيل الباحثين الذى ينتمى إليه(١) وتستند أصول النظرية النقدية إلى الماركسية التى تطورت على يد جورج لوكاتش Luka`cs فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى» (١٩٢٣) وكارل كورش فى كتابه: «الماركسية والفلسفة» (١٩٢٠) وفالتربنيامين W. Benjamin (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) ولاسيما فى كتاباته فى علم الجمال والنقد الفنى، مثل بودلير: «شاعر غنائى فى عصر ازدهار الرأسمالية» «والعمل الفنى فى عصر الاستنساخ الصناعى»(٢) وكان لبنيامين تأثيره على مدرسة فرانكفورت ولا سيما على أدورنو، حيث كان بنيامين صديقا

حميما لأدورنو، والتقط أدورنو منه الطابع المتفرد والمستقل للفن.

٢ـ وقبل أن نتعرض لفلسفة أدورنو لابد أن نشير إلي ماكس هوركهايمر(١٨٩٥ ـ ١٩٧٣)(٣) لأنه أول مؤسس لجوهر النظرية ـ النقدية ـ كفلسفة ينتمى إليها أدورنو، فهوركهايمر هو أول من تحدث عن النظرية ـ النقدية من خلال مقال نشره عام ١٩٣٧، واستطاع أن يحدد الطابع العام لمدرسة فرانكفورت، من فلسفة تهتم بالاتجاهات النظرية فى تاريخ الفكر إلى الاهتمام بالبنية العامة للمجتمع كما تنعكس فى العقل، وعبر عن موقف الفكر من النازية والستالينية التى كانت معاصرة لهم في ذلك الوقت، ويرى هوركهايمر أن كل نظرية تحمل ـ فى ذاتها ـ علامات المكان الاجتماعى الذى تنشأ فيه، واستبعد أن تكون هناك حياة خاصة ونقية للإنسان تسمح بتجاوز ظروف الوجود والوصول إلى طبيعة الأشياء، وهو بذلك قد حدد السمات العامة التى يجب أن تلتزم بها أية نظرية للمعرفة تطمح أن تكون نظرية للمجتمع، وأن تدرك ذلك بوعى، ولذلك فهو يرى أنه على المثقف أو الفيلسوف أن يمارس دوره التاريخى فى نقد الاقتصاد السياسى وبذلك يتم تجاوز الفلسفة التقليدية المثالية التى ليست مهتمة بالممارسة السياسية، وبذلك يكون للفلاسفة دور فى هذا الميدان المميز

للحياة الاجتماعية والذي تنشأ فيه علاقات السيطرة فى المجتمع، وبذلك يتم سلب الفلسفات القديمة والتقليدية، وتتركز أصول النظرية النقدية فى الشعور بالمسئولية في مواجهة أحداث المجتمع التى لا يمكن احتمالها ذاتيا وتتطلب شرحا موضوعيا بأكبر قدر ممكن، فإذا كانت حياة المجتمع هى نتاج العمل الذى يعطيه مجموع قطاعات الإنتاج فإن بنية الانتاج الصناعى والزراعى وانقسام الوظائف إلى قيادية وتنفيذية ليسا أمرين ثابتين مؤسسين فى الطبيعة، إنما هما يرتبطان بنمط الانتاج كما هو قائم فى بعض أشكال التنظيم الاجتماعى، ولذلك لابد للفكر النقدى أن يساهم فى تكوين المجتمع الذى يسوده عدم المساواة بأن يرسم بأكبر قدر ممكن من الوضوح صورة معينة للمستقبل وذلك عن طريق رفع التعارض بين الفرد التلقائى بطبعه والواعى بأهدافه، وبين العلاقات التي يتضمنها العمل، ويكشف دائما عن الجانب اللا إنسانى فى الممارسات الاجتماعية والاقتصادية والفكر النقدى هنا يمارس دوره فى المجتمع الاشتراكى والرأسمالى على السواء عن طريق كشف الطابع القمعى والتسلطى للممارسات الاجتماعية والاقتصادية في المجتمع الرأسمالى وإدانة الجمود البيروقراطى والمحافظة علي العلاقة بين النظام والتلقائية فى المجتمع الاشتراكى. يقف

الأمر عند هذا الحد، وإنما كان لابد من التساؤل حول بنية العقل المعاصر، الذى جعل الفرص التى يحملها التاريخ والخاصة بتحول المجتمع تبدو وكأنها محاطة بحركة سلبية غامضة، لأنه لم يكن أمام النظرية النقدية سوى الغرق أو إعادة مساءلة نفسها: فهل كان هذا نتيجة لمأساة التنوير الذى دفع العقل إلى هذا؟ لقد كانت هنالك عاصفة اجتاحت فى طريقها اليقين والبشر(٤) ولذلك توالت بعد ذلك أعمال أدورنو وهوركهايمر حول نقد العقل، وخسوف العقل للأخير والنظرية التقليدية والنظرية النقدية واشتركا معا فى تأليف كتاب هو: جدل التنوير، وكان الغرض من ذلك نقد الأسس الفكرية والمعرفية والانطولوجية والأيديولوجية التى يستند إليها الواقع المعاصر الذى أصبح يتعارض مع الفرد ويهيمن عليه، وصدَّر إليه بنية التسلط والتدجين، حيث جعل الإنسان المعاصر أسير عبودية الحاجات اليومية والاستهلاك. ولذلك فإننا لا نستطيع أن نفهم نقد مدرسة فرانكفورت ، ما لم نربطه بأحداث ألمانيا النازية وبالتعنت السوفياتى الستالينى، وبالمجتمع الصناعى، وتكمن أهمية مدرسة فرانكفورت فى نقد الحرب الحديثة، التى تأخذ صورة الحرب الشاملة، هذه الآلة الرهيبة التى ينتظم إيقاعها على غريزة بربرية لا حد لها، غريزة تتحمس للتدمير بلا تحفظ، ولا

يمكن أن يكون مثل هذا الخراب مجرد صدفة أو زلة غير متوقعة، إنه نتاج عقل يدفع جنوحه الطائش نحو حدود اللاعقل، وقد عبر هوركهايمر وأدورنو عن ذلك حين بينا أنه فى اللحظة التى تتحقق فيها يوتوبيا فرنسيس بيكون أى السيطرة على الطبيعة عمليا، يتجلى بشكل واضح جوهر الجبر والاخضاع، الذى كان ينسب إلى الطبيعة هذا الجبر والاخضاع هو السيطرة بعينها، والمعرفة التى رأى فيها بيكون تفوقه وعظمة الانسان تستطيع أن تبدأ فى تدمير تفوق وعظمة هذا الانسان نفسه(٥).

٣ـ وقبل أن نبدأ فى تحليل فلسفة أدورنو لابد أن نشير إلى موقف خاص لمدرسة فرانكفورت لاسيما اليهود منهم، مثل هوركهايمر، وأدورنو وبنيامين، فقد تسلل إليهم الشعور بخصوصية الثقافة اليهودية، ودورها ، فبعد أن قضت النازية فى ألمانيا على أى أمل فى الثورة، ومع موت هذا الأمل، هرب رجال فرانكفورت وكانوا يدركون تماما ما يفعلون، ولكن يهربون إلى أين؟ ومن يتردد يدفع حياته ثمنا لهذا التردد ، ففى الشرق لم تسمح الستالينية بأى مكان لفكرة النقد، وتلقائية الجماهير، وكانت تخنق الطبقة العاملة وتجر مبدأ صراع الطبقات إلى تناقض أعمق، ولم تكن الحياة فى الغرب بأحسن حالا، حيث كان على كل فرد يهودى أو ماركسى أن يجد له مخبأ، ولذلك بدا

لهم أن هناك صراعا يمزق هذين النظامين يعبر عن الطبيعة المتماثلة فى كلا النظامين، ولهذا اتجه فلاسفة فرانكفورت لنقد الدولة الهيجلية، ونقد التاريخ، وإذا كانت نظرية ماركس وانجلز قد ظلت ضرورية لفهم الديناميكية الاجتماعية، فإنها لم تعد تكفى لشرح التطور الداخلى للأمم والعلاقات بينها.

ويبرز هنا تساؤل عن علاقة أعضاء مدرسة فرانكفورت بالصهيونية، وهي علاقة ليست واضحة، كما هى واضحة عند الفيلسوف الألمانى مارتن بوبر، الذى اتخذ من الصهيونية أيديولوجيا فكرية له، لكن أدورنو يشير بمرارة إلى محارق وأفران معسكرات أوشفيتز التى كان يحرق فيها اليهود بوصفها تعبيرا عن جوهر عصرنا، فيقول أدورنو فى الجدل السلبى: «مع إبادة ملايين من الأشخاص بإجراء إدارى، اتخذ الموت شكلا جديدا لم نكن نعرفه من قبل، وقد كانت هذه النكبة بمثابة نهاية تاريخ العقل»(٦) وهذا معناه أنه يتخذ من موقف اليهود فى ألمانيا النازية وأزمتهم تعبيرا جوهريا عن عصرنا، والحقيقة أنه لا يمكن تأويل هذه الإشارات بوصم أعضاء مدرسة فرانكفورت من اليهود، وكانوا ينتمون بأصولهم الاجتماعية إلى الليبرالية، وقد كانوا فى معظمهم رافضين للممارسة الدينية، ولكنهم كانوا واعين بخصوصية أصلهم اليهودى، ودورهم الخلاق فى الثقافة

الألمانية، وقد ذكروا الروابط العديدة المعقدة بين الفلسفة الألمانية والفكر اليهودى(٧).

وقد أفلح المثقفون اليهود فى الانتماء إلى المجتمع الألمانى والاندماج فيه، حتى وإن كان الثمن غاليا، وقد جذبتهم العقلانية والكلاسيكية الألمانية التى تعتمد على فكرة مؤداها أن هذا الطريق الفكرى هو الوسيلة الوحيدة «للحياة هنا» وللتخلص من «عذابات الاندماج» ولنلاحظ أن كل هذا قد حدث قبل إعلان دولة اسرائيل وكانت الصورة التى تبدو للمفكر من مدرسة فرانكفورت هى صورة اليهودى الفضولى الآتى من الخارج، والذى أعدته تقاليده لأن يكون فكره تحليليا دائما وباستمرار ، ولقد وهب العقل الحديث حقلا واسعا من التجارب وإمكانية الحياة دون عار أو خجل، وقد اندمج هذا الميراث الكامل الذى يحمله اليهود من الخارج ودخل فى الصور والأشكال التى لم تكن تستخدم من قبل والتى تسمى بأفكار العقل ولقد كان أدورنو وهوركهايمر وبنيامين يتقاسمون هذا الحلم المثالى، حلم تأسيس علم يعترف به باعتباره يجسد الحرية والتنوير وأيضا باعتباره العلم الكونى الشامل المادى الذى يدفع بالضرورة إلي قيادة فكرة العقل نفسها، والتحكم فيها، وقد ظل هؤلاء المفكرون - بالرغم من الهجرة والحرب - يرفضون عزل المسألة اليهودية عن

المصير العام للبشرية، دون أن ينكروا أصولهم الخاصة، ودون أن يتخلوا عن بعض أصدائها، ودون أن يجدوا مخرجا لمشكلة اليهود الألمان(٨) ولذلك فقد عاد أدورنو إلى فرانكفورت فى عام ١٩٤٨ مع هوركهايمر وبولوك، أما الآخرون فقد بقوا فى الولايات المتحدة ، أما بنيامين فقد انتحر فى ٢٦ سبتمبر ١٩٤٠م بمدينة بورنو بعد أن فشل فى الخروج من فرنسا عن طريق إسبانيا.

٤ـ يبدأ أدورنو كتابه الرئيسى الجدل السلبى بالتساؤل حول إمكانية التفلسف فى عصرنا الراهن(٩) ويعتمد أدورنو فى معظم كتاباته على منهج طرح السؤال والجواب، وهو واع بذلك وقد ذكر التفاصيل المنهجية حول هذه الطريقة فى الجزء الأول من كتابه(١٠).

هذا بالإضافة إلى استخدامه العناوين الجانبية بشكل مستمر، وقبل أن نستطرد فى عرض أفكاره لابد من أن نشير إلى محتويات كتابه، لأنه وصيته الفلسفية الصعبة، التي يرتكز إليها معظم فلاسفة فرانكفورت، فالكتاب يتكون من مقدمة تتحدث عن الطابع الخاص للفلسفة النقدية من وجهة نظر أدورنو، ويوضح فيها مفاهيمه الأساسية ومصطلحاته والموضوعات التى يتناولها ، وهو في مقدمته يحتذى حذو هيجل

فى التركيز على المقدمة في عرض الخطوط العامة للكتاب، وبالإضافة للمقدمة توجد ثلاثة أجزاء، أولها يتحدث عن الحاجة الانطولوجية(the ontological need) والجزء الثانى عن جدليات السلب والمفهوم (الفكرة) والمقولات ، ويحدد معنى السلب (nega-tion) وكيف أنه يعنى السلب والنفى من جهة، والإنكار والرفض من جهة أخرى، أى أنه ينطوى على معنى التدخل الإرادى من أجل إنكار موضوع ما، ولا يعنى مجرد سلبه بطريقة آلية منطقية فحسب، وفى الجزء الثالث الذي يحمل عنوان نماذج (models) فيقدم أدورنو نموذجا للتفكير السلبى، فى ثلاثة موضوعات هى:الحرية، والعالم الروحى، والتاريخ الطبيعى، وتأملات فى الميتافيزيقا ،ويقول أدورنو: تبدو الفلسفة - للوهلة الأولى - فى حياتنا المعاصرة وكأنها مهجورة، لأنها فقدت حقها الواقعى(١١) وهو يشير بذلك إلى الأدوار التى مر بها الفكر الفلسفى من كانط حتى ماركس، ثم يطرح فكرة التشيؤ (Reifi-cation) وهى التى سبق أن طرحها لوكاتش فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى»(١٩٢٣) بينما الطبعة الأولى للنص الألمانى لكتاب «الجدل السلبى» لأدورنو صدرت عام ١٩٦٦ مما حدا ببعض الباحثين إلى أن يعتبروا كتاب أدورنو مستمدا فى فكرته الأساسية من أعمال لوكاتش(١٢).

٥ـ يعيد أدورنو تحليل الفكر الفلسفى لكى يصل إلى فكرة نقد العقل، وإخفاقه فى النهاية، ففى القسم الأول من كتابه يبدأ من كانط Kant الذى نقل الاهتمام الفلسفى من حدود الانطولوجيا التقليدية إلى حدود البحث عن معايير المعرفة ومعايير العمل، وبذلك نقل الفكر من حدود المنطق المجرد إلى حدود منطق الأحداث وصلتها بعقل الانسان من جهة، وبعمله من جهة أخرى، وهذا يعنى أن كانط ركز على الشكل الذى به يمكن أن تتم المعرفة، وعلى قوانين هذا الشكل لتحرير الفلسفة من طغيان اللاهوت الدينى من ناحية وطغيان المطلق الفلسفى من ناحية أخرى، ولذلك فإن المفهوم الفلسفى للنقد يبدأ مع كانط، الذى فتح الطريق واسعا لبناء مضامين جزئية وحقائق نسبية. ولقد كان العقل قبل كانط فى حالة «استلاب» أمام المطلق، وفى حالة قمع من قبل اللاهوت وسلطاته، ولقد كان هيجل هو أول من حاول تطبيق الطابع الشكلى الذي قدمه كانط على تحليل التجربة الانسانية كتاريخ واجتماع وفكر وفن ودين، حين تعمق فى هذه الشكلية حتى استطاع أن يكتشف حركيتها، وآلياتها الداخلية، وجسدها فى الجدل بجوهره السلبى لطبيعة الأشياء، إن الفرق بين النقد الكانطى، والنقد كما يقدمه أدورنو، هو أن النقد عند كانط كان مجرد برهان على محدودية العقل،

وبالتالى إلغاء المعرفة فيما يتجاوز أداتها وميدانها الواقعيين، والنقد عند أدورنو يوجه الآن إلى الانسان بالذات وقد استمد هذا من هيجل، لاسيما من صياغة هيجل للجدل بوصفه تعبيرا عن السلب، ودراسته لتجربة الحضارة الانسانية على ضوء منتجاتها المتداخلة، فالسلب يتحقق من خلال سياق الشكل: الديالكتيك ومن خلال نمو المضمون مراحل تكوُّن المقولات التى لم تعد أشكالا قبلية فارغة فى بنية العقل كما هو الحال عند كانط، وإنما تمتلىء بمضامين لا تكف عن النمو والتحقق فيتولد عنها سياقات متجاورة متفاعلة باستمرار كأنظمة سياسية واجتماعية وقانونية وأحداث مصيرية (التاريخ) وتطلعاته فنية وفكرية وروحية تتجسد داخل المؤسسات الاجتماعية والتاريخية، وهى كشف عن تحققاتها المتوالية التى لا تنفصل عن نتائجها(١٣).

وتطور مفهوم النقد عند أدورنو من خلال دراسته لماركس، الذى حول الجدل من غاية فى ذاته إلى منهج تحليل وكشف لبنيات التغير التاريخى عبر الوجود الاجتماعى المتحقق دائماً، عبر رموز علمية أو فلسفية أو دينية أو فنية، ويصبح دور الفلسفة هو النقد ، بدلا من النظر إليها بوصفها تعبيرا عن المطلق، وذلك حين يستطيع العقل أن يطابق فعلا بين الجدل كمنهج عقلى، وبين

الجدل كصيرورة تاريخية وحركة مادية فى صميم الطبيعة تنفى التناقضات الجذرية بين تلك الحدود الثلاثة الأساسية: العقل ، الطبيعة، التاريخ، وتلك هى التناقضات التى حددت مراحل الفكر والحضارة معا، ففى الفلسفات القديمة كانت هذه الحدود مندمجة في المطلق الإلهى، ثم أعاد كانط ترتيب العلاقة بين العقل والطبيعة محاولا إقامة دعامة التجربة على أساس توضيح وظيفة كل طرف بالنسبة للآخر، دون التورط فى تحديد ماهية كل طرف فى ذاته، وجعل ذلك من مهمة الميتافيزيقا(١٤). وحاول هيجل أن يدخل هذه العلاقة بين العقل والطبيعة(الذات والموضوع) فى سياق الزمن، فكان التاريخ عنده هو الأساس ، على أن يشمل التاريخ المنهج(العقل) والتحقق العيانى كمادة وأحداث إنسانية، ولكن انقلب المعنى عنده إلى درجة تجريد التجربة الإنسانية كلها ودمجها فى مطلق روحى جديد، وذلك عندما وجد أن الاعتقاد السياسى (الدولة) والاعتقاد الدينى فى مرحلة تاريخية معينة (هى الدولة الجرمانية فى عصره) يؤلفان وفاقا تاما مع الطبيعة والتاريخ أى يصل العقل إلى نهايته باستنفاد الصيرورة التاريخية، وهذا ما جعل ماركس يحاول النظر إلي هذه الحدود الثلاثة (العقل، الطبيعة، التاريخ) من وجهة الوظيفة لكل حد بالنسبة للحدين الآخرين، على أن يصبح

التاريخ بصورة رئيسية هو الميدان الأول لتحقق جدلية هذه الوظائف الثلاث، من خلال عينة واقعية مباشرة هى التحولات الاجتماعية. وحاول ماركس أيضا أن يجد معيارا ماديا لتطور الحياة الانسانية فى ذاتها، فكانت علاقات الإنتاج هى أساس اكتشافه الجديد، وأدى هذا إلى امتلاء الجدل بمضمون تاريخى واجتماعى، وأصبح لا يمكن تفسير الجدل بمعزل عن الشكل المادى الذى ينعكس هو عنه(١٥) إن التوافق بين الحدود الثلاثة لا يمكن أن يتم إلا عندما يتحقق التوافق بين الإنسان كقيمة، وبين عمله كمادة، أى عندما يتم إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان، وإلغاء التشيؤ بين الإنسان ومردود عمله المادى(١٦) فإذا تم إلغاء الاغتراب بين الإنسان والإنسان ، فإن إمكانات الإنسان ستتحول نحو الصراع مع الطبيعة ليعود النفع على المجموع الإنسانى، وهنا يتساءل أدورنو: هل سلك الإنسان الطريق الصحيح فى سعيه إلى السيطرة على الطبيعة؟

والجواب عند أدورنو هو أن الحضارة المعاصرة تسير في خط متواز مع القمع، ولم ينته الأمر بالسيطرة على الطبيعة، وإنما انتهى الأمر إلى التنافس والانشقاق، وبالتالى وصل الأمر إلي التشيؤ أكثر مما يصل إلي الحرية وهذا ما نجده فى كافة أشكال التعبير الاجتماعى والسياسى، حيث نلتقى بالثنائية،

والانفصال بين الإنسان والطبيعة، وساهم الاستغلال الطبقى والقمع الاستهلاكي لحرية الفرد فى إقامة القمع الشمولى، وإذا كان ماركس فيما مضى قد حاول أن يحلل الصيغ الثقافية والسياسية والدينية العليا للمجتمع الطبقى، وأن يبرهن على صلتها كنتيجة وكعامل تأييد للوضع القائم، فإن أدورنو يحاول عبر موقفه الفلسفى الجديد، أن يبرهن على أن هذه الصيغ العليا بالذات(البنية الفوقية بمصطلحات الماركسية التقليدية) هى ما يؤسس البنية القمعية الداخلية لجميع مظاهر الحضارة الاستهلاكية المعاصرة، ولهذا فإن الفلسفة الممثلة للحضارة الغربية قد صنعت مفهوما للعقل يحتوى على الخصائص الأساسية فى مبدأ التشيؤ، وهذا ما قد أدى به إلى نقد مفهوم العقل منذ عصر التنوير حتى الآن، فاشترك مع هوركهايمر فى تقديم رؤاهما حول جدل العقل، والتشيؤ عند أدورنو - كما هو الحال أيضا عند لوكاتش - يعنى ببساطة، هو أن الفرد يحاول أن يلبى حاجاته من خلال العمل، وخلال وقت العمل الذى يشغل واقعيا وجود الفرد كله، لأنه يساوى عمره، فلا يتبقى لديه وقت يمارس فيه وجوده الإنسانى، ويصبح وجود الفرد، الذى يستغرق فى العمل، مساويا لمجموعة من السلع والأشياء التي يحتاج إليها، فيصبح مردود عمله هو الطابع الجوهرى لحياة الفرد.

والحضارة المعاصرة ساهمت إلى حد كبير فى إضفاء طابع منطقى وعقلى على أشكال العمل التى تتضمن القمع والسيطرة وكان شعار الحضارة هو إضفاء الطابع العقلى على التسلط من أجل تحقيق تقدم المجموع، بدلا من إعادة توزيع النتاج الاجتماعى بحسب الحاجات الفردية، ولذلك فإن تباين صيغ السيطرة بين سيطرة الطبيعة وسيطرة الإنسان يؤدى كنتيجة إلى اختلاف مبدأ أشكال الواقع، فإن القمع يتغير امتداداً وشدة بحسب ما يكون الإنتاج الاجتماعي موجها نحو الاستهلاك الفردى أو نحو الربح، وهذه الاختلافات تحقق المضمون نفسه لمبدأ الواقع، الذى يتجسد فى بنية العقل(١٧) فيظهر القمع والتسلط كبنية للمجتمع خارج الفرد، ثم يتسرب داخل الفرد نفسه، نتيجة للإلغاء التكنولوجى للفرد، وانحلال الدور الاجتماعى للأسرة، فأصبح الفرد يحمل قيم القمع داخله، فالأفراد الذين يحتلون المناصب الصغيرة يمارسون حياتهم كما تتكون لديهم فى صورة المجتمع الاستهلاكى، وبما أن الأسرة والأب لم تعد تصنع المستقبل الاقتصادى والعاطفى والفكري للأبناء، وأصبح التنظيم الاجتماعي هو الذى يقود الفرد لممارسة القمع، فالتسلط ليس مرتبطا بالأفراد على قمة جهاز السلطة البيروقراطى، ولكن طبيعة شكل التنظيم الاجتماعى تقودهم إلى ممارسة التسلط

والقمع، فالرقابة تتحقق بصورة اعتيادية، وبشكل إدارى، ولا يعود للرؤساء أى دور فردى يلعبونه، فالأفراد يسعون فى المحافظة على النظام، حيث يسعون إلى تحقيق نظام إنتاجى تجد فيه الغالبية من السكان مستوى من المعيشة أفضل من السابق، ولذلك فإن الإدانة تكون صفة للجميع أكثر منها صفة للأفراد، فهى إدانة جماعية لنظام يظهر من خلال مؤسسات عقلانية تبدد المصادر الإنسانية، ولذلك فإن الترويج لصورة الحياة التى تجعل الفرد مشدودا للعمل من أجل تحقيق حاجاته الاستهلاكية الجديدة، والتى تقضى فى نفس الوقت على حرية الفرد، تساهم فى دفع الفرد لدفع عمره، وهو كل وجوده، في العمل الإنتاجي لهذه الحاجات.

وهذا ما يكشف عن الطابع اللا إنسانى في ثقافة الجماهير، وهو أن تصورها للحرية مرتبط بمستوى المعيشة المرتفع، ولا يدري الأفراد أن البضائع والخدمات التى يشترونها توجه حاجاتهم وتحجر على ملكاتهم ، فهم لايبيعون عملهم فقط، ولكنهم يبيعون وقتهم الحر كذلك. وتشكيل عقولهم وفق الأنا العليا التى تتبدى فى أشكال التنظيم الاجتماعى، وأبنية القيم التى يطالعونها فى الصحف وأجهزة الاعلام، وهى تشغل الناس وتحول انتباههم عن الشرط الحقيقى لمجتمعهم، فبدلا من أن

يختار الأفراد تحديد حاجاتهم الخاصة وعملهم، فإن المجتمع يقدم لهم الاختيار فى صورة المفاضلة بين البضائع المطروحة(١٨) ولهذا تقوم ايديولوجية العصر الحاضر على أن الإنتاج والاستهلاك ينميان السيطرة وتظهر النزعة القمعية للمجموع في الدفاع عن المنفعة، لأن الحضارة المعاصرة تسهل اقتناء بضائع الاستهلاك، وتسهل طريقة المعيشة، والفرد يدفع الثمن، حيث يضحى بوقته ووعيه وأحلامه، والحضارة تدفع الثمن مضحية بوعودها الخاصة عن الحرية والعدالة والسلام للجميع، فالتدمير للأفراد كما يبدو في الحرب ومعسكرات الاعتقال والابادة قد اختفت أو تقلصت ليحل محلها جيوش محترفة تستخدم الاختراعات الحديثة للغاية ـ لا من أجل تحرير الإنسان فى صراعه مع الطبيعة ـ ولكن من أجل التدمير الداخلى بواسطة الطرق العلمية، وذلك بأن نجعل الأفراد جاهلين بتأثير يومى من وسائل الإعلام والتسلية فتتحول السيطرة والتسلط والإرهاب إلى أمور اعتيادية، وأصبح هم كل فرد أن يحقق ذاته وسط هذه البنية العامة للقمع والسيطرة وأن يتحدث لغتها، عن طريق تنمية الثروة والقوة، وساهم فى تأكيد هذا التشيؤ، وآليته سلسلة حشد الناس فى المكاتب وأماكن الاستقطاب الاجتماعى الحديث، فالفرد لا يشعر بخصوصيته في العمل الذي يؤديه وإنما هو

يحتاج للعمل لشراء البضائع والحاجات الاستهلاكية، ولذلك تحررت طقوس العمل والبيع والشراء من كل علاقة لها بالامكانات الانسانية، وتحول الفرد الانسانى إلى مجرد موضوع للتبادل السلعى، بين أيدى الاحتكارات وأشكال التنظيم الاجتماعى للدولة وأصبح العمل لا يعمل على تفتح امكانات الإنسان الخلاقة وإنما حشدها فى الاتجاه السائد حتي أصبح بنية عقلية سائدة، وخفت صوت الصراع بين داخل الإنسان ونفسه، وبين الفرد والمجتمع، فالفرد أصبح يشعر بالقلق حين يفقد تناسقه مع المجتمع ذلك لأن إمكانية الفرد على إدراك القمع تمحي تحت تأثير الحصار المضرب حول وعيه فإن إدراك القمع يعتمد على المعرفة ، والمعرفة تراقب وتحدد، ولذلك فالفرد لا يدرى عما يجرى حوله شيئا نتيجة للآلة الساحقة التى تصنعها أجهزة الإعلام والتربية، فيترابط الفرد بالآخرين في حالة من فقدان الذاكرة العامة، التي تجعل الفرد «سعيدا»(١٩).

وقد عبر أدورنو عن الأفكار السابقة فى صورة عمل جماعي ضخم عن مفهوم التسلط كان هوركهايمر محرره العام، وكتب أدورنو أغلب فصوله، ودرس فيه الأبعاد المختلفة لمفهوم التسلط من الناحية المعرفية والانطولوجية والنفسية والاجتماعية، واشترك فيه معظم فلاسفة مدرسة فرانكفورت وانضم إليهم

علماء من كافة التخصصات الإنسانية، ويحتاج تحليله إلى دراسة مستفيضة حوله، لأنه يمثل نقدا للثقافة المعاصرة كما تتبدى فى المؤسسات الاجتماعية وأشكال التعبير المعرفي فى علم الاجتماع والطب النفسى والفلسفة ونظريات الفن التى تريد للفن أن يكون نهبا للاستهلاك وتمنعه من أن يؤدى دوره فى إنقاذ الفرد من هيمنة الكلية الاجتماعية وذلك من خلال دراسة ميدانية(٢٠).

٦- ولقد ركز أدورنو فى تحليله لعلاقة الفرد بالمجتمع على الكلية الاجتماعية بوصفها مضادة للفرد، وينبغى الاشارة هنا إلى الفرق بين استخدام لوكاتش لمفهوم الكلية كأداة منهجية، مستمدة من الجدل الماركسى لإدراك الواقع الاجتماعى فى مقابل الطابع الجزئى للعلم الكمى الذي يفتت الإنسان وحاجاته ووجوده، فهى عند لوكاتش ذات طابع معرفى لإدراك التشيؤ بينما أدورنو يصف بها علاقة التشيؤ ذاتها، فالمصطلح رغم أنه واحد، إلا أن كلا منهما يستخدم بشكل مضاد لاستخدام الآخر، وبمفهوم مختلف تماما، ولذلك فإن مفهوم الكلية عند أدورنو قد عبر عنه لوكاتش بالوعى الآنى أو وعى الدولة (State conscious-ness) ويقصد بها الكل الاجتماعى الذي يهمه تثبيت الوضع القائم على ما هو عليه وإدخال الفرد فى نطاق الهيمنة

والسيطرة(٢١) ولعل أبرز أشكال الخلاف بين الفرد والمجتمع الذى يعبر عن نفسه فى اللغة والحساسية وأسلوب العلاقات والمجال العائلى الخاص، أصبح نهبا للتعميم الذى تنتجه الكلية الاجتماعية، فأصبح الفرد رقما في كتلة عددية، ويرى أدورنو أن تاريخ المجتمع هو الذى يوضح لنا أسباب انتشار نزعة السيطرة والهيمنة أكثر مما يوضحها المجتمع نفسه، لأن التاريخ بوصفه العقل المكتمل يصل إلى اكتماله مع تسيد السيطرة ولهذا فإن ضرورة النظرية النقدية نشأت عبر رفض المعالجة الشمولية للإطار الذى تدور فيه الحياة الإنسانية فى المجتمعات المعاصرة، والحقيقة أن كتاب الجدل السلبى، هو معالجة مجردة، ومعقدة لحياة الحاضر والماضى والنظريات السابقة، والطابع الفينومينولوجى واضح فى الكتاب، فالكتاب يناضل ضد قمع الكلية الاجتماعية، عن طريق تأكيد التفرد، فيرى أن كل نص مطابق لذاته، وليس هناك أى نص يهدف إلى إثبات شىء أو إلى صياغة الكلية التى يصبو إليها، لأن ما يهدف إليه هو شىء آخر غير الكلية «فالكل هو اللاحقيقة» لأن «الحقيقة هى اللاتطابق بين الفرد والكلى»، ولهذا حاول أدورنو إضفاء الطابع المنطقى من خلال المقولات الفلسفية على مفهوم القمع للفردى من قبل الكل الاجتماعى فى القسم الثانى من كتابه «الجدل السلبى» وهو على

حد تعبيره منطق التفكك Logic of disintegration (٢٢) ويعبر أدورنو عن هذا التعميم الاجتماعي الذى أصبح بنية للعقل ذاته فيقول : «وما كان موضوع التفكير قد يقمع أو ينسي أو يضيع، ولكن هنالك شيء ما يتبقى منه دائما، ذلك أن فعل التفكير يحتوى على لحظة شمولية»(٢٣).

وفى «جدل التنوير» يبين لنا هوركهايمر وأدورنو أنه مع اتساع اقتصاد السوق البورجوازى استضاء أفق الأسطورة المظلم بشمس العقل الحسابى وأنبت نورها البارد بذرة البربرية(٢٤) وفى هذا نقد للعلم الغربى فى صورته الجزئية التى تساهم فى تفتيت الوعى الإنسانى. وهذا ما سبق أن أشار إليه لوكاتش فى نقده للعلم الغربى المعاصر بوصفه نتيجة لاتساع السوق الرأسمالى، فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى» والفرق بين تناول لوكاتش وبين تناول أدورنو وهوركهايمر أن لوكاتش ينظر للعلم التجزيئى بوصفه مساهما في خلق أسطورة وخرافة جديدة في العقل، والعقل هو المفهوم المركزى للحضارة الغربية، وأى نقد لهذه الحضارة لابد أن يبدأ من نقد العقل. وتنزع لغة العلم - بحيادها - إلى إمكانية التعبير عما لا يتمتع بالسلطة ، إن الكائنات لا تجد فى العلم إلا رموزها المحايدة(٢٥) والعلم بطابعه الجزئى يقدم لنا ميتافيزيقا أكثر ميتافيزيقية من الميتافيزيقا

نفسها، إن العقل لم يستنفد الرموز فحسب، بل لقد استنفد أيضا ورثة هذه الرموز أى المفاهيم الكونية ولم يسمح بالبقاء من الميتافيزيقا إلا الخوف المجرد عند الجماعة البشرية، هذا الخوف الذي تولدت منه الأسطورة(٢٦) وهذا يعنى أن سيطرة العقل على الموضوع لم تكن أبدا مجرد إجراء نظرى، بل هى سيطرة على العالم وتنظيم له فى آن واحد، ولهذا فالتاريخ لا ينفصل عن تاريخ العقل، لأن التاريخ هو النسخة العملية والفورية لأعمال العقل، وإذا كانت فلسفة التنوير(Enlighenment) تدعو إلى استخدام العقل فى كل شىء فإن أدورنو يدعو إلى استخدام العقل في مجال جديد هو نقد العقل نفسه فى استخدامه كبنية اجتماعية للسيطرة والقمع، ونقده للحضارة الغربية المعاصرة، هو فى الحقيقة نقد للأسس التى تقوم عليها هذه الحضارة، وهى العقل.

٧- يبدأ أدورنو نقده للعقل من خلال نقده لفلسفة التنوير، حيث يرى أن فلسفة التنوير تخلط بين استخدامات العقل المطلقة، بينما القرن الثامن عشر - الذى تنتمى إليه فلسفة التنوير - لا يمثل إلا لحظة من لحظات تاريخ العقل وهي لحظة جوهرية لسببين : أولهما أن فلسفة التنيور هى تجميع وتكريس لميراث العقل الذى نسى حدوده (التى حددها كانط من قبل)

والقرن الثامن عشر هو تكرار لتلك النشوة الساذجة بالعقل الفاتح، وثانيهما أن فلسفة التنوير تدفع إلى استخدام العقل إلى درجة أن تصبح الطبيعة ملكا للإنسان(٢٧).. واهتمت بدراسة جهد الإنسان في الإنتاج والتأثير على الطبيعة دون أن تهتم بالحركة الاجتماعية، إن كانط قد وضع مفهوم النقد وحذر بذلك من خطر استخدام العقل من جانب واحد لأن فكرة العقل النقدي عنده تحتوى على قوة الاستبعاد والتمييز وهي تمارس عملها لا عبر تحليل العقل فحسب، بل عبر العلاقة بين العقل والمجتمع، ولكن ما الذي يجعل فلسفة التنوير - بجانبها الأوحد في فهم العقل - تمتد إلى العقل الغربي برمته؟ والجواب في استمرار السيطرة المتزايدة للعقل بوصفه سلطة على الخارج،وعلى كل ما ليس بعقل ويصبح العقل هنا أشبه بقوة غريزية عنيفة، أي كتلك القوة التي ادعى دائما أنه يختلف عنها أي الطبيعة ولهذا ساد في فلسفة التنوير ثنائية أساسية بين العقل والطبيعة وفي رأي فلاسفة التنوير أن العقل الغربي مهدد - منذ مولده - بخطر اللاعقل ، لأنه ينحو دائما إلى إخضاع الآخر في مواجهته حتى يستقل بذاته، وحتي يتجاوز ويمحو الانفصال بينهما ، ولذلك يرى أدورنو أن جدل العقل - هو بالتحديد - هذا الانقلاب الذي يحدث وبمقتضاه ، فكلما اكتسب

العقل الدقة والسيطرة على موضوعه ازداد انغلاقا على نفسه، وهذا يعنى أنه إذا كان هناك تحرر، فلابد أيضا من دفع الثمن، وفى نهاية الأمر فإن العقل بالنسبة للجميع قد أصبح شبكة محكمة من الأحكام المحددة وبالتالى فإن العقل فى صورته الراهنة لا يقل جمودا عن الأسطورة وبدلا من أن يعتمد على الخرافة أصبح يعتمد على الحتمية ولذلك فإذا كان جدل التنوير هو تحرير الإنسان من الإيمان الباطل بالقوى الشريرة والشياطين والمصير الأعمى، وباختصار إذا كان المقصود هو تحرير الإنسان من الخوف، ومن أى خوف، فعندئذ تصبح إدانة صورة العقل كما تتبدي في بنية أشكال التنظيم الاجتماعى هى أكبر خدمة تؤدى للإنسان بدلا من السيطرة على الطبيعة ، استخدم العقل والطبيعة في السيطرة على الإنسان، وهكذا أصبحت كل المكتسبات التكنولوجية، وكل التقدم الواضح الذى أمكن إحرازه عاجزا عن خلق التوازن المعقول بين الفرد والكلية الاجتماعية، وظهر لنا بؤس الغالبية وتفتت وتناثر الجوهر الإنسانى، وبالتالى أصبح العقل الموضوعي يدرك نفسه وكأنه بنية داخل الواقع وليس باعتباره أداة تطبق من الخارج على الخارج، لا ترتبط به إلا من خلال علاقة النظر والسيطرة والتنظيم وما ينتجه العقل الموضوعى هو فى واقع الأمر تمجيد

لنظام حتمي للكون، وبالتالى فهو إنتاج ميثولوجى، يحتوى على تناقضات غير قابلة للحل، وهذا يوقعنا فى ثنائية العقل والطبيعة، والنتيجة بشكل ما ـ هى تحييد الخارج، ويترتب علي هذا انتشار السيطرة العلمية التى تؤدى إلى تشويه الذات واستغلال الأغلبية ومعاداة كل إنسان للآخر وقد تسربت المعرفة العلمية إلي العقل الفلسفى نفسه، الذى أصبح يعتبر التقنية (technique) هي جوهر المعرفة الفلسفية، والتقنية ليست مجرد تحرك لانتشار العلوم، إنما تعنى التحول الكامل للعالم الطبيعى والاجتماعى لأنها تؤثر فى الموضوع والذات وكل أنماط العلاقة والعمل واللغة وبدأت تتسم المعرفة بالطابع الشكلى، وأصبح المنطق الشكلى والرياضيات هما أداة التوحيد الكبرى فى كل العلوم، وأصبح العقل يعتقد أنه بمأمن من الخرافة عندما قال بهوية الحقيقة والعالم الرياضى، ونتيجة لتفتت الإنسان وسيادة هذا المفهوم التجزيئى انتشرت استخدامات الاحصاء والرياضيات حتى في العلوم الفلسفية، وبذلك أصبحت الرياضيات هى الحكم المطلق، ولكن مثل هذا الاستبدال للاسم بالرمز يشوه طبيعة لغة العقل الداخلية، وأمام هذا الاستغلال الذاتى الشكلى فى المنطق الرياضى اكتسب الإنسان استقلالية ذاتية أمام الطبيعة، ولكنه أصبح أيضا مجرد عدد كمى، وتحولت

الرياضيات إلى غاية فى ذاتها ، تجسد الرغبة فى التحكم والسيطرة، وبذلك تحول العلم والايديولوجيا والفلسفة إلى أدوات فى خدمة السيطرة التى هى بمعنى من المعانى جوهر المجتمع الذى نشأ عنه هذا الاستخدام للعقل(٢٨).

٨ـ ويخلص أدورنو من ذلك إلى مقولة جزئية فى كتابه جدل التنوير، وهى عودة العقل إلى الخرافة، والمقصود بالعقل هنا عند أدورنو ليس ملكة أو خاصية وإنما هو موقف، موقف يقوده السعى إلي المعرفة من أجل السيطرة، ولذلك فهو موقف يرتبط ارتباطا وثيقا بأنماط التنظيم الاجتماعى الذى تختلط فيه السياسة والاقتصاد والأديان والأخلاقيات للوصول إلى غاية واحدة. لكن كيف يمكن توضيح هذا التطابق فى الهوية بين العقل والخرافة؟

يحاول أدورنو الإجابة عن هذا التساؤل من خلال نظرة تاريخية لما آل إليه العقل بعد التنوير ، حيث ساد الانسان الخوف من أى شىء لا يخضع لقاعدة ما أو لعدد كمى، وانتهى العقل ـ بعد رفضه للدين ـ إلى بناء كون متناسق ومنسجم، ولكنه استاتيكى (سكونى) ومتكرر تماما مثل الأسطورة ، ويخشى أى شىء لا يخضع للكم حتى ولو كان لصيقا بالانسان وجسمه ولغته ولهذا يظن الإنسان أنه تحرر من الخوف عندما لا يكون

هناك شيء مجهول، ولكن الانسان خلق «تابو» كونيا شاملا هو الوضعية الرياضية، التى ترى أنه يجب على كل شيء أن يدخل فى دائرة العقل، ولا يجب أن يكون هناك أى شيء فى الخارج، لأن هذا هو مصدر الرعب، إن العقل قد حدد بشكل وهمى صورة الله نفسه بتقريبه إلى درجة تجميده والحلول محله، وأصبح الانسان فى نظامه مساويا لله، ولذلك أصبحت الحقيقة هي التطابق مع الخارج، على أساس أن الانسان يرتدى قناعا أصم لا يتغير، وبالتالى فإن مهمة الفيلسوف الوضعى هى استبعاد كل ما لا يمكن قياسه، حتي يفسح المجال للعقل التحكمي والشمولى ولذلك يمكن القول أيضا إن الكونية الشاملة التى روج لها العقل، والعالم الذى نظمه هذا العقل ليسا إلا شكلين تاريخيين تكونا بدافع من الرغبة في الحفاظ على النفس .. وأن التوجيه المكثف للمجتمع نحو إنتاج السوق الاجتماعية التى تتحدد بدرجة الملكية أو المقدرة على الانتاج واختزال السياسة إلى مجرد إدارة السلطات، كل هذه علامات تشير إلى المصلحة بمفهومها العام والخاص، وهي - فى نهاية الأمر - اسم آخر للانشغال بالذات، ومن هذا المنظور يمكن القول بأن ماركس نفسه قد وقع فى شباك العقل البورجوازى، أى فى هذا الطابع الشكلى الذى يضحى فيه ماركس بأفكار الجوهر

الانسانى، واليوتوبيا لصالح العمل ولصالح سياسة قد تستطيع فى أحسن الأحوال أن تقلب الأدوار، وقد أصاب هذا المبدأ الشكلى أيضا اللغة نفسها، ولذلك اتجهت الفلسفة إلى العقل البورجوازى.

٩ـ وأدورنو ـ رغم كل ما تقدم من نقد للعقل ـ يرفض مواجهة اللاعقل بشىء آخر غير العقل، لأن الإيمان بالفلسفة يتواكب مع رفض الخوف من تقليص مقدرتنا على التفكير، فليس المفروض هو التحكم في الواقع وإنما المقصود هو نقده، على أساس أن الواقع هو نتاج فى حالة صيرورة دائمة، وهو قابل للتغيير، وهذا النقد الذى يقدمه أدورنو يحتوى على جانبين : أولهما نقد ينصب على الحاضر في كل جوانب نقصه وتقدمه، وثانيهما نقد هو بالضرورة تأمل ذاتى للفكر أو عودة للفكر إلى ذاته(٢٩) فما يريده أدورنو ومدرسة فرانكفورت هو محاولة إنقاذ الحقائق النسبية من تحت أنقاض الغايات الزائفة، والفلسفة ـ بهذا المعنى ـ هى عامل تصحيح للتاريخ، فهى ليست علما أساسيا وإنما مقاومة الخضوع والاستسلام.

١٠ـ بعد أن قدمنا إشارة إلى بعض أفكار أدورنو الفلسفية بوصفها أساسا لنظريته الجمالية، ينبغى الإشارة إلى موقع الفن من فلسفة أدورنو بشكل عام، فهو يرى أن العمل الفنى هو

وحده الذى يحتفظ بأسلوب آخر وبسمة أخرى غير النزعة إلى السيطرة، وقد استمد أدورنو هذه الفكرة عن الفن بوصفه نشاطا حرا يشير إلى إمكانية أخرى لإستخدام العقل، من فالتر بنيامين لأنه كان صديقه منذ عام ١٩٢٣، وتأثير بنيامين لا يقف عند أدورنو وإنما يمتد إلى لوكاتش وبريخت وهربرت ماركوزة، ويرى بنيامين أن الفن يولد عالم ذات لغة خاصة، ونجد فى الصورة image أكثر أشكال الفن رسوخا، ولكن ما هى الصورة؟ هى ليست مفهوما concept وليست وصفا غامضا وإنما هى تلك اللغة الخاصة التى تترجم ذلك الانصهار الخاص دائما بين كل إنسان وعالمه(٢٠) وقد استمد بنيامين فكرته هذه من اللعب بوصفه نشاطا حرا، وهذه الفكرة تعود فى أصولها إلى فريدريك شيلر، حين ربط بين اللعب والحرية، فاللاعب ينفصل عن الحياة العادية بالمنظور الاجتماعى، ويتحول الفرد إلى شىء آخر مختلف عما هو عليه في الحياة العادية، وفى اللعب نجد أنفسنا أمام عدة أشكال عاطفية للتجربة، مؤسسة على تتابع زمنى دورى مستقل عن هذا التتابع الذى يطبعه بطابع التنظيم الخاص للمجتمع الكلى.

واللجوء إلى المتشابهات من النصوص الأدبية والأعمال الشعرية كان هو البحث عن وسيلة علمية من وجهة نظر بنيامين

الهدف منها ليس النص أو اللغة نفسها ، ولكن التقارب المتشابه بين الفن واللغب كموضوع اجتماعى(٣١) ولذلك اكتشف بنيامين حقيقة تزاوج التجربة مع الوجود لتفسير ماهية المغامرة الشعرية، من بودلير إلى السيريالية، ولاستخلاص نظرية لغوية تعمل علي توافق الكلمة مع الشيء أو الصورة مع الفكرة فكل صورة فنية تشترك فى التصور الخاص بالعالم الذى يسبغ عليها فى الوقت نفسه معنى خاصا وقد أوضح فالتر بنيامين هذا في كتابه بودلير شاعر غنائى فى عصر ازدهار الرأسمالية، وفى كتاباته الأخرى مثل : «حديقة وسط المدينة»، «الأسطورة والعنف»، «طفولتى فى برلين».

إن الفن عند بنيامين يؤكد على خاصية الأشياء التى تخرج عن نطاق قدرتنا ، ولكنها خاصية سحرية غامضة تهرب من المعانى(٣٢) وبذلك يؤسس بنيامين فلسفة جمالية تهدف إلى ربط الصورة والشيء على ضوء ما يثيره من عواطف، وذلك بهدف الاقتراب داخل البعد المكانى، وهذا يبين أن الحداثة كما يفهمها بنيامين ذات رفذين يتكونان من وصف الشكل التاريخى لمأساة الحياة المعاصرة، ومن فلسفة للتجربة بجانب هذا الشكل ولذلك فإن الفن يعيد وحدة الانسان واكتشاف جوهره المفتت، ويعيد تآلفنا مع الأشياء من حولنا ، وبذلك يستوعب العقل التنوع

والتخلى عن الفردية التى يؤكدها النظام الاستهلاكى السلعى المعاصر، والزمان والمكان يكتسبان تصورات مختلفة عما يؤكده العقل القمعى فيرتبط الاحساس الزمنى - المنفلت من الزمن الاجتماعى السائد - بذوبان المسافات فى التواصل بين الأفراد(٣٣)

١١- ولقد تولدت نظرية أدورنو الجمالية من خلال نقده لطبيعة الحياة اليومية فى المجتمع الرأسمالى ، واستفاد من بنيامين فى تأكيده لاستقلالية العمل الفنى من خلال الصورة، وتجاوزه للانفصال بين الإنسان والعالم من خلال علاقة حسية، فالعمل الفنى - فى ذاته - يعارض القوانين التى تؤكد المجتمعات ذواتها من خلالها ويعبر عن إرادة الحياة التى تكمن فى خصوصيته، ولقد عبر أدورنو عن أفكاره الجمالية من خلال دراسات نظرية وتطبيقية، أما النظرية فهى تبدأ في كتابة جدل التنوير، حين تحدث عن الثقافة الصناعية(٣٤) وتحدث عن التليفزيون وأنماط الثقافة العامة، وبين السمات العامة والخاصة للثقافة لدى الجماهير فى المجتمع الصناعى، هذا بالإضافة إلى كتابه الرئيسى «النظرية الجمالية» (١٩٧٠) الذي يبنى فيه أدورنو نظريته الجمالية من خلال نقده وتحليله للاتجاهات المختلفة فى علم الجمال، ويعيد صياغة ومناقشة معظم قضايا الفن من خلال

تاريخ الفن نفسه، بينما أدورنو قسم كتابه إلى اثنتى عشرة قضية وخاتمة تتضمن رؤيته العامة المترتبة على تحليله لمختلف القضايا المرتبطة بالفن وهذه القضايا كما هى بكتابه:

١ـ الفن والمجتمع وعلم الجمال ٢ـ الوضع ٣ـ القبيح والجميل والتكنولوجيا ٤ـ الجمال في الطبيعة ٥ـ الجميل فى الفن ٦ـ الوهم والتعبير ٧ـ حقيقة المضمون والميتافيزيقا واللغز النوعى ٨ـ التطابق والمعنى ٩ـ الذات ـ الموضوع ١٠ـ أفكار حول نظرية العمل الفنى ١١ـ الشمولية والخصوصية ١٢ـ المجتمع ، وملحقات تتناول إضافات وأفكارا حول أصل الفن.

وكما هو واضح من الإحاطة الموسوعية لعناوين الكتاب، نجد أن نقطة البداية لدى أدورنو هى الرد على الاتجاهات التى تحاول أن تربط الفن بوصفه انعكاسا ماديا للواقع السائد، أو لطبقة ما ، فهو يرى أنه لابد أن نتعامل مع العمل الفنى كما هو مشخص دون أن نحيله إلى لغة أخرى، حتى لا نستنطقه بما ليس فيه، فالعمل الفنى لا يعبر عن طبقة ما، ولكنه يعبر عن الكون الانسانى، صحيح أن البناء الاقتصادى يفصح عن وجوده ـ فى الأعمال الفنية، وما هى كائنة عليه، ويوضح أدورنو هذه القضية على المستوى المعرفى فى تحديده لمجال الاستطيقا

بوصفه مجالا يعتمد علي التخيل(٣٥) وهو ملكته الخلاقة، وحين نطالبه بالتعبير عن طبقة ما، فهذا يعنى أن يتخلى الفن عن التخيل، لأن التخيل فى ماهيته لا واقعى ، بينما الطبقة هى مبدأ فعال فى الواقع، ولهذا فالفن ـ بطبيعته ـ لا يمنح قيمته إلى أى مبدأ لواقع ما، وهذا التصور الذى يفترض وظيفة فى الفن سواء بالتعبير أو التغيير(والفن يغير وعى وغرائز الأشخاص فقط) إنما يتأتى من القمع الثقافى لطبيعة الفن الذى يحاول تجاوز الواقع وهدم الوعى السائد، وهذا يعنى أننا نريد للفن أن يتحدث بلغة العقل والواقع والسائد، فكيف له أن يتجاوزه؟ إن الفن بوصفه ملكة التخيل يربط بين عالم الحساسية وعالم العقل، وحين يتخلى الفن عن التخيل فإنه يتخلى عن الشكل الجمالى الذى يفصح به الاستقلال الذاتى للفن عن نفسه، وحينذاك يقع فى أسر الواقع الذى يسعى إلى فهمه وتجاوزه ولهذا فإن التخلي عن الشكل الجمالى بمثابة تنازل عن المسئولية ويحرم الفن من الشكل الذى بواسطته يستطيع أن يخلق الواقع الآخر فى داخل الواقع القائم، وهو عالم الأمل، إن البرنامج السياسى الذى يقترح إلغاء الاستقلال الذاتى للفن، يفضى إلى تسطيح درجات الواقع بين الحياة والفن، وسيكون طريقه الوحيد تخلى الفن عن استقلاليته التى كانت تتيح له أن يتسرب ويتغلغل فى مجال

القيم الاستعمالية، وهذا بمعنى أن الشكل الأدبى الأمثل يتجاوز الاتجاه السياسى الصحيح ولا يتجاور معه.

ويتبين لنا من ذلك أن نقد أدورنو للجماليات فى الماركسية يشبه نقد كانط للمعرفة، من خلال نقد الأداة التى تقوم بالمعرفة وهى العقل، لأنه يقوم بتحديد دور المخيلة فى الإبداع، وبالتالى فحين نطالب الفن بالتخلى عن استخدام التخيل، وهو الرابطة بين اللاشعور والعقل، فإننا نطالبه بالتخلى عن شكله الجمالى الذى يعطيه بعده الاستقلالى عن الواقع بوصفه نشاطا حرا وبالتالى يتحدث الفن بلغة الواقع، وهذا معناه موت الفن، ولذلك فهو يطالب بالاعتراف بالمخيلة ودورها الهام فى البنية العقلية، ويستفيد فى ذلك من أبحاث علم النفس، فالتخيل عملية عقلية لها قوانينها الخاصة، وقيمها الخاصة، وحين نحلل الوظيفة الادراكية للتخيل، فإن هذا يقودنا إلى الاستطيقا من حيث هى علم الجمال، فنعثر وراء الصورة الاستطيقية على الانسجام بين الحسى والعقلى الذى يكبته الواقع السائد(٣٦) والفن تحت سيطرة التشيؤ، يعارض المؤسسات القمعية بصورة الانسان من حيث هو ذات حرة، والشكل الأدبى الأمثل هو الذى يقدم لنا صورة جدلية للإنسان ، بمعنى أن الفن يفك قيد الاستلاب، وفى نفس الوقت يعكس العذاب السائد في وجود مستلب للذات، أي

يطرح لنا الكراهيــة والقلق والعــذاب بجــانب حب الوجــود والطمـأنينة ، إن التشكيل الجمـالى يتم بموجب قانون الجمـال، وهو جـدل الإثبـات والسلب، الحضور والغيـاب، العزاء والعناء، وتحت سلطان قانون هذا الشكل يمكن تمثيل وتشخيص أشد أنواع العـذاب مع إمكانيـة اسـتخـلاص مـتـعـة منه، والنقطة الجوهرية التى ينبغى الإشـارة إليها ونحن بصـدد الإشارة إلى نظريته الجمالية هى نقطة الزمن، لأن تحليل الفرق بين الزمن في الواقع والزمن في الفن هو الذي يفـضى بنا إلى إدراك مـدى استقلالية العمل الفنى عن الواقع، ويفضى بنا إلى تعريف الفن بوصفه انعتاقا من الممارسة اليومية من خلال نموذج يحتفظ بالعلاقة الحسية بين الإنسان والعالم، ففى العمل، يتم التوحيد بين الزمـان والمكان، بمعنى خضـوع الإنسـان للآلة، مما يجـعله يضـمحل أمام العمل، ويصبح الإنسان بوصفه عمرا يمثل عددا معينا من ساعات العمل، وبالتالى فالإنسان لم يعد سوى هيكل عظمى للزمن ويصبح الزمن ممثلا لعدد معين من الوحدات التي يمكن إنتاجها من السلعة خلال هذه المدة الزمنية، بينما الزمن فى الفن ذو طابع جـدلى، لأنه يؤلف من وسط الحـسـاسـيـة، فتنصهر وحدات الزمن الثلاث فى تداع يؤلف لنا مشهد الخيال المكانى، فالزمن فى الفن توحيد لوجود الإنسان المفتت ، بينما

يقوم الواقع بتفتيت هذا الوجود الإنسانى، والفن حين ينقل لنا شيئا نتلقاه حاضرا على مستوى التجربة ، لكن لا يمكن له أن يقدم الحاضر دون أن يراه أيضا كماض، ولذلك يمثل الفن انتصارا على الزمن بمفهومه القمعى.

ويشترك أدورنو مع لوكاتش فى رفض الأعمال الطليعية الحديثة(٣٧) لأنه يرى أنها أعمال متطرفة، تعكس التشيؤ الموجود فى الوجود كما هو، وهى تعبر بذلك عن الصفوة، وتنتج عن قمع سلطوى، وبشكلها هذا تبين لنا دور الكلية الاجتماعية فى اجتذاب كل شيء لتسخيرها ، فهذه الأعمال تصور تشيؤ الإنسان بوصفه قدرا لا فكاك منه مثل أعمال كافكا وجويس، وهذا الموقف لدى أدورنو يرتبط لديه بتحليله للموسيقى الحديثة والمعاصرة حيث يرى أنها تساهم في تفتيت الإنسان أيضا، فإذا كان أدورنو قد حلل لنا فى كتابه «جدل التنوير» انتقال التنوير من العقل إلى اللاعقل ، ومن الحرية إلى القمع فإنه فى كتابه «فلسفة الموسيقى الحديثة»(١٩٤٩) يجسد هذا على مستوى الموسيقى، فالموسيقى تعبير عن الوعى الأوروبى، وإذا كان التنوير انتهي إلى أسطورة فإن الموسيقى المعاصرة أصبحت - من وجهة نظره - فارغة، وذات طابع شكلى، يؤكد التشيؤ ويرصد الملامح الفنية المتخصصة في فن الموسيقى فيرى أن اللحن قد

تقطع وفقد كثيرا من الجوانب الهارمونية، وظهرت آلات الإيقاع بوصفها السيد، وطغت على الآلات الوترية، وهكذا فهو ينادى بفن جميل يتجاوز الواقع، ويهدم بنية الوعى السائد التى تشارك فى التسلط والقمع. وهكذا نجد أن رؤيته فى علم الجمال مستمدة من رؤيته فى «الجدل السلبى» حيث تطرح لنا الأسس الأبستمولوجية والمنهجية لتتناول ظاهرة الفن والجمال(٣٨) فنقد الفن وتحديد طبيعته الخاصة هو جزء من مناخ عام لنقد المجتمع والأسس العقلية والاقتصادية التى يقوم عليها.

وختاما يمكن القول إن أدورنو يؤكد على استقلالية العمل الفنى، وعدم قبول تفسير أى نص من خارجه، وهو يفصح بهذا عن رؤية مخالفة، وهذا ما قد ساهمت به مدرسة فرانكفورت وأدورنو، فجعلت النقد علما إبداعيا بعد أن كان تابعا للعلوم النفسية والاجتماعية والايديولوجية وأصبح فعل الإبداع خروجا على نظام شمولى للهيمنة والتسلط بعد أن كان يبدو في النقد الايديولوجى والنفسى والاجتماعي تحصيلا لمجموع قوى وآليات حاصلة فى الواقع.

والنقد الذى يمكن أن يوجه إلى فلسفة أدورنو هو أننا لا نجد فيها أى إشارة للمستقبل فهى تكتفى بدراسة الماضى والحاضر فحسب، أما المستقبل فلم يذكر، وإنما تم التركيز على نقد

الطابع اللاعقلانى السائد فى الحياة اليومية فى المجتمعات الرأسمالية، وأن تأثير كانط وهوسرل أكثر وضوحا من تأثير هيجل وماركس فى أفكار أدورنو، ولذلك يلاحظ المدقق فى نصوصه، أنها تتضمن إشارات مرجعية سائدة إلى كانط وهوسرل يظهر فى تحليله للظواهر، والعمل الفنى يبدو لديه فى بعض الأحيان خبرة جمالية تظهر من خلال نص ولذلك يمكن - فى الجانب المعرفى - أن نبين أنه ينتمى إلى الكانطية في تركيزها علي الشكل المعرفى ، كنقطة بداية لمناقشة المحتوى، وهذا مجرد تفسير شخصى لم أجده فى التحليلات والتفسيرات التى قدمت أفكار أدورنو.

وبعد، يبقى سؤال أخير: ما هى إمكانية الإفادة من آراء هذا الفيلسوف بالنسبة لهموم الفكر العربى النقدى وقضاياه الخاصة؟ لمحاولة استيعاب هذا السؤال لابد من بحث آخر مستفيض يستوعب الدور الذى يقوم به فكره فى سلب الحضارة الغربية المعاصرة، هذال السلب الذي ينطوى على معنى التدخل الإرادى من أجل إنكار واقع الإنسان الغربى الاستهلاكى، وأدورنو يعبر عن روح العصر فأفكاره تمتد لمفكرين آخرين مثل إريك فروم، الذى يتخذ نفس الموقف، رغم اختلاف التوجهات لكن يمكن الاشارة إلى بعض إشارات تنبه إلى آفاق واسعة،

فمثلا فيما يختص بما هو سائد لدينا الآن من نقد للذات، ينبغى أن يؤسس على نقد العقل الشمولى الذى يجسد البنية الاجتماعية والسياسية، بمعنى أنه لدينا نموذجنا القمعى الخاص بنا، وحين ننقل الماركسية لدينا، فإننا نهمل البحث فى بنيتها التاريخية والنفسية والمادية الخاصة بها ، وبذلك نكون مثاليين فى قبول الفكر دون مادته الواقعية، وهذا يعزلنا عن محتويات واقعنا الخاص. والقمع وآليات التسلط فيه لا يخص حضارة بعينها فحسب، وإنما هو نموذج للتفكير والتنافس حول الحاجات الاستهلاكية يمتد إلى كل الحضارات على الأرض، والعالم الثالث يتلقى آليات القمع من خلال السوق الرأسمالية للإنتاج، ويتغاضى عن بنية القمع التى تتسرب إليه مع نقل للبضائع وأشكال الحكم والتنظيم الاجتماعى وبالنسبة لقضية الشكل فى العمل الفنى المثارة لدينا أيضا، يمكن أن نستفيد من أدورنو من كون الشكل عملية إجرائية، أى ذات طابع عملى وبالتالى فإن الممارسة النظرية لهذه القضية تحلق فى سماء التجريد الأجوف الذى تم تجاوزه على مستوى التاريخ الاجتماعى والسياسى.

الهوامش

(١) راجع: M. Jay, the Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923 ` 1950(Boston : Little Brown and Co., 1973) p. 5.

وقد ساهم مارتن جاى بتحديد مصطلح مدرسة فرانكفورت واتخاذه لطابع فكرى خاص من خلال هذا الكتاب.

(٢) فالتر بنيامين: ولد فى برلين ١٨٩٢ لعائلة يهودية ثرية، اشترك فى الحركات الأدبية الثورية وكتب رسالة للدكتوراه بعنوان «أصول تراجيديا الباروك الألمانية» عمل فى أعمال كثيرة: عمل ناقدا ، وكاتب مقالات ومترجما، وقد أصبح صديقا حميما لأدورنو وبرتولد بريخت وحين استولى الحزب النازى على الحكم هرب إلى باريس، وقد انتحر حينما هدده موظف الحدود وهو يحاول الهرب من فرنسا إلى أسبانيا - بتسليمه إلى النازيين(١٩٤٠) راجع:

H. Arendt: Introduction Walter Benjamin: 1892 - 1940 in Walter Benjamin, Illuminations (New York: Schochen. 1969)pp. 1 - 55.

(٣) ماكس هوركهايمر هو أحد الذين شاركوا فى تأسيس معهد البحوث الاجتماعية عام ١٩٢٤م فى فرانكفورت، ثم تولى عمادته في عام ١٩٣٠م، وحين وصل إلي منصب استاذ علم النفس الاجتماعي بجامعة فرانكفورت سمح له بتنظيم حلقات الدرس التى يلتقى فيها باحثون من مختلف التخصصات وخاصة علوم النفس والاجتماع والجمال والاقتصاد والفلسفة، وقد طور أسس النظرية النقدية من مجموعة دراسات له بعنوان «النظرية التقليدية والنظرية النقدية» حيث حدد البعد النقدى للمادية، دون أن يرفض ميراث الفلسفة المثالية، انظر مادة هوركهايمر فى «موسوعة العلوم الاجتماعية»

(٤) تعتبر مرحلة العشرينات وما بعدها مرحلة نقد الأفكار ونقد الواقع، وتعتبر التغيرات التى تحدث الان فى العالم نتيجة لهذا النقد الذاتى، فعاصفة النقد التى تجتاح كل

شىء عبر عنها لوكاتش فى كتابه «التاريخ والوعى الطبقى» وقال إنها مناخ عام لهذه المرحلة، وهي سمة فلسفية وسياسية لهذه المرحلة.

(٥) راجـع: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno Dialectic of Enlightenment (New York: Continuum 1972) pp. 4,16.

(٦) راجـع: T.W. Adorno, Negative Dialectics (London : Routledge & Kegan Paul 1973) p. 371.

(٧) أشار جاى إلى هذا الموضـوع: علاقة مدرسة فرانكفورت بالثقافة اليهودية، لا سيما أن لديهم شعورا حادا بالاضطهاد في الفصل الأول من كتابه المذكور (فى الهامش الأول) وكذلك هابرمس Habermas فى كتابه صور عامة.

(٨) راجع : M. Jay. The Dialectical Imagination p.25.

(٩) راجع : T.W. Adorno Negative Dialecties P.3.

(١٠) المرجع السابق، ص٦١.

(١١) المرجع السابق ص ٢.

(١٢) راجـع: Pauline Johnson. Marxist Aesthetics (London: Routledge & Kegan Paul. 1984), p. 84.

(١٣) راجع: J. Hyppolite, Genesis and Structure of Hegel's Phenomenology of Spirit (evanston: Northwestern University Press, 1974), pp. 573 - 606.

وقد خصص خيبوليت خاتمة الكتاب للعلاقة بين المنطق والمعرفة.

(١٤) راجع: T.w. Adorno, Negative Dialectics, p. 247.

(١٥)المرجع السابق، ص ١٤٣.

(١٦) المرجع السابق، ص ٨٩.

(١٧) المرجع السابق، ص ١٢٧.

(١٨) راجـع: T.W. Adorno, : Politics and Economics in the Interview Material" in T.W. Adorno et al. The Authoritarian Personality (New York: Harper & Brothers, 1950) p. 712.

(١٩) لمزيد من التفاصيل حول التسلطية فى حياتنا المعاصرة يمكن الرجوع إلى:
M.Horkheimer: Authoritarianism and the family Today, in R.N. Anshen, ed. The Family: Its Function and Destiny (New York: Harper & Brothers, 1949).

(٢٠) T. W. Adorno et al.. The Authorltarian(20) Personality.

(٢١) يستخدم لوكاتش مصطلح totality بينما يستخدم أدورنو مصطلح totalitarianism بوصفها نزعة شمولية وتحكمية والطابع النفسى والقمعى واضح فيها . لمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع للمصدر السابق، ص ٦٣٢ وما بعدها.

(٢٢) راجع: T.w. Adorno , Negative Dialectics, p. 144.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٤٠٥.

(٢٤) راجع: Max Horkheimer and Theodor W. Adorno Dialectic of Enlightenment, p. 16.

(٢٥) راجع: T.W. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, p. 120.

(٢٦)المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٣.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٢٣.

(٢٩) راجع: T.W. Adorno, Negative Dialectics, p. 405.

(٣٠) راجع: Walter Benjamin , illuminations, pp. 218 - 219 ويرى فالتر بنيامين فى مقالته الشهيرة المنشورة فى هذا المصدر بعنوان: The work of art in the age of Mechanical reproduction.

إن الفن ممارسة اجتماعية وهو سلعة أيضا يشترك في إنتاجها ناشرون لتباع فى السوق كى تحقق ربحا ولذلك فإن الوسائط التى تخلقها وسائل الاتصال المدينة تؤثر فى رؤية الفنان وفى تشكيل عمله الفنى ولذلك فحكمة الفنان أن يعيد النظر فى أشكاله الفنية، وفى قوى الانتاج الفني المتاحة له، حتي يستطيع أن يطور منها، فالشكل الفنى عند بنيامين يتجاوز البنية القمعية السائدة فى مرحلة اجتماعية

معينة، وهو مكمن ثورية الفن، وخروجه على نظام الهيمنة، ولذلك فإن تحطيم الفصل بين الاجناس الأدبية يساهم في خلق علاقة جديدة بين الأديب والقارىء.

(٣١) باتريك تاكيسيل «المدنية واللاعب» دور والتر بنجامين فى تأسيس علم الاجتماع التصويرى ديوجين(الطبعة العربية) عدد ٧٨، (١٩٨٨) ص ٥٧.

(٣٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٣٣) المرجع السابق، ص ٦١.

(٣٤) راجع: T.W. Adorno and M. Horkheimer, Dialectic of Enlightenment pp. 120 - 127.

(٣٥) راجع: T.W. Adorno, Aesthetic Theory (London: Routledge & Kegan Paul, 1972), p. 14.

(٣٦) المرجع السابق، ص ١٦.

(٣٧) راجع: Pauline Johnson, Marxist Aesthetics, pp. 93-94.

(٣٨) راجع: David Held, Introduction to Critical Theory (Berkeley: University of California Press, 1980) p. 200.

علم الجمال فى الدراسات العربية

متابعة تفصيلية لمحاولات فلاسفة الفن وعلماء الجمال العرب المعاصرين فى اتصالهم بالمصادر الغربية واجتهادهم للاستقلال

* قد يرجع اختلاط الدراسات الجمالية فى الوطن العربى إلى عدم التزام الباحثين بالدلالة الدقيقة للمصطلحات الجمالية، مما أدى إلى صعوبة تصنيف هذه الدراسات، وهنالك ثلاثة مصطلحات رئيسية فى هذا المجال هى: «فلسفة الفن» و«الاستطيقا Aesthetics » و«فلسفة الجمال» والنقد الفنى، ففلسفة اللفن تبحث فى قيمة الفن ولذلك نجد فلسفات للفن فى الحضارتين اليونانية والإسلامية، ونجد صورة ضمنية لفلسفة الفن فى الفكر الشرقى القديم، فى مصر والهند، وفارس وبابل وغيرها من الحضارات الشرقية بينما الاستطيقا أو ماشاع تسميته بعلم الجمال (ويختلف الباحثون فى ذلك، فالدكتور فؤاد زكريا يرى تعريب المصطلح كماهو، لأنه يتناول الحساسية الجمالية لدي المبدع والمتلقى، من خلال الحواس، وهو يتسع

لدراسة القبح، وليس الجمال فحسب، وبالتالى ترجمته بعلم الجمال هي ترجمة غير دقيقة لذلك، بينما يرى د. صلاح قنصوه أن كلمة «علم» تستخدم هنا بمعنى مغاير لمفهوم العلم الرياضى والطبيعى، ومن ثم فلا معنى لوجودها على هذا النحو، والدكتورة أميرة حلمى مطر ترجمت المصطلح بالاستطيقا وأدرجته ضمن موضوعات فلسفة الجمال التى استقلت عن فلسفة الجمال فى القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني باو مجارتن Baumgarten(١٧١٤ ـ ١٧٦٢) وكان يقصد بذلك التمييز بين منطق الشعور والخيال الفنى وبين منطق العلم والتفكير العلمى، والاستطيقا تدرس الإدراك الحسى «الحساسية» لدى الفنان والمتلقى وكيف يتعامل مع المواد الوسيطة التى يصوغ من خلالها عمله الفني ، وتختلف مدارس علم الجمال في تحديد العوامل المؤثرة والمكونة للوعى الجمالى عند الإنسان، هذا الوعى الذى تكون على مدى العصور، أما فلسفة الجمال فهى تبحث فى تصورات الجمال، أى تبحث فى تصوراتها عن الفن، وكيف أنها تخرج الجمال الطبيعى من البحث وتتناول الجمال كما يتبدى في الأعمال الفنية كما يبدعها الإنسان، وهي تحدد لنا الجمال ماهيته وغايته، وفلسفات الجمال قديمة أيضا، لأنها لا ترتبط بالمواد الوسيطة أو بفنون خاصة علي النحو الذي تطور فيه علم

الجمال أو الاستطيقا، فأصبح الآن هناك علم الجمال الأدبي، ويختص بدراسة الظواهر الفنية المرتبطة بالكلمة كأداة وسيطة فى التشكيل والتعبير، ونجد أيضا علم جمال السينما الذي يبحث فى العناصر المكونة للصورة السينمائية بوصفها لغة خاصة، لها عناصرها المميزة لها والتي تحولها إلى شفرة أو علامة، ونجد أيضا علم الجمال الموسيقى وتطور الأمر ليصبح لكل فن استطيقا تهتم بخصوصيته فى التكتيك وتقنية الأدوات المستخدمة فيه، كما نجد هذا فى علم جمال الفن التشكيلى، والقارىء العربى ، يعرف علم الجمال الأدبى نظرا لسيادة فنون الأدب فى الثقافة العربية، وترجمة كثير من الدراسات حول هذا الفرع، وهذا يتسق مع تاريخية الثقافة العربية، لأن الفلسفة العربية والإسلامية اهتمت بجماليات الشعر العربى بوصفه فن العربية الأول، والذى كان له السيادة فى ميدان الفنون، وإن كنا نجد للفارابى والكندى كتابات لم يتح لها الدراسة عن الموسيقى العربية، فللفارابى كتاب الموسيقى الكبير، ونظرا لأنه لم يكن مميزا بين الحديث عن جماليات الموسيقى وفلسفتها ، وبين الموسيقى كفن له قواعد ومقامات، جعل الكتاب صعبا لا يمكن استخراج الفلسفة الجمالية للفارابى فى فهمه للموسيقى، إلا من أوتى ناحية الموسيقى العربية والشرقية، وكان قادرا على سبر

أغوارها العميقة، وكتابات الفارابى والكندى أقرب لعلم الجمال من فلسفة الفن وفلسفة الجمال ، لأنه مرتبط بالمادة الوسيطة وهى الصوت أو الفونيم أو الوحدة الصوتية للموسيقى، ولم يقوما بتقديم تصورات مجردة عن طبيعة الفن، أو العناصر المكونة للوعى الموسيقى.

والنقد الفنى، بمعنى النقد المتخصص في فن ما من الفنون وثيق الصلة بفلسفة الفن والجمال والاستطيقا ، فالأدوات الإجرائية المستخدمة فى تحليل الأعمال الفنية لها جوانب معرفية ووجودية وتنطوى في ذاتها على موقف ورؤية للعالم ، فالناقد، بوعى أو بدون وعى - منحاز إلى نظرية جمالية ، وينتمى إلى فلسفة ما فى الفن وهذا نجده في الدراسات القديمة، فالفلاسفة المسلمون توقفوا عند أرسطو فى كتابه «فن الشعر» الذى ترجم إلى العربية أكثر من ثلاث ترجمات، وأبرزها ترجمة د. شكرى عياد، التى قارن فيها بين الترجمة المعاصرة لنص أرسطو عن الانجليزية، وتبعتها ترجمات عن اليونانية وغيرها من اللغات، فمحاولة الفلاسفة أمثال ابن رشد التوفيق بين الفلسفة والدين، أو صياغة الفلسفة اليونانية بما يتفق مع معتقداتهم الدينية، ظهر فى الفن أيضا وفى ميدان النقد الأدبى بصورة خاصة، ولم ينتبه - سوى ابن سينا - إلى عدم تماثل الفنون بين اليونان

والعرب، مما أدى إلى ترجمة التراجيديا والكوميديا وهى فى الأصل فنون درامية إلى الهجاء والمدح، ولم يسع إلى ذلك ابن سينا الذى فضل تعريبهما كما هما، لأنه فهم المقصود من هذين المصطلحين، ولذلك تجىء كثير من الكتابات العربية المعاصرة مثل «الصورة الفنية» للدكتور جابر عصفور ، بوصفها جزءا من فلسفة الفن والجمال ، لأن نبحث فى الأسس العامة التى يقوم عليها نقد الشعر، لأن فلسفة الجمال تمد الناقد بالمبادىء العامة ، ولذلك يطلق عليها نقد النقد، لأنه يحفر تحت النقد الفنى، ويبحث عن الأسس التى يقوم عليها هذا النقد، والمعايير التي يتم من خلالها الحكم على الأعمال الفنية، وكتاب د. عصفور يجىء فى سياق البحث عن نظرية جمالية للنقد العربى المعاصر، نجده فى كتابات طه حسين والعقاد وإحسان عباس ومحمد مندور، الذى يحتل مكانا رائدا فى البحث عن الأسس المنهجية للنقد العربى، ومن ثم فهو يدخل فى باب البحث الفلسفى للفن، لأنه يبحث عن المعايير التى استند إليها النقد العربى طوال تاريخه، ودراسة إحسان عباس عن النقد العربى، تؤسس للحديث عن نظرية جمالية للنقد العربى تكون مرتبطة بالبنية الثقافية للإبدا ع فى الحضارة العربية.

وقد تطور هذا الأمر (البحث عن نظرية جمالية مرتبطة

بالإبداع العربى) فى اتجاهين : أولهما ترجمة وعرض كثير من المدارس الجمالية المعاصرة لتغذية النقد العربى بالمفاهيم والأدوات لتحليل النصوص، وقد تضافرت الجهود فى المشرق العربى والمغرب العربى فى ترجمة هذه النصوص فى علم اجتماع الأدب ، والنظرية الأدبية المعاصرة، وقامت مجلة فصول بجهد رائد فى تحويل هذه النصوص المترجمة إلى بنية يمكن استخدامها فى التفكير النقدى حول النصوص الإبداعية.

وثانيهما: محاولات لتأليف دراسات تقوم على استيعاب هذه الدراسات المترجمة والمعاصرة فى صياغة مشروع لنظرية جمالية فلا تزال المفاهيم الجمالية غير مستقرة الدلالة فى استخدامات النقاد والباحثين لها ، وهذه المحاولات نجدها فى جانبين : إما تأليف مباشر مثل مقدمة فى نظرية الأدب ومداخل لعلم الجمال الأدبى للدكتور عبد المنعم تليمة، وهما صياغة للمبادىء الأساسية التي يقوم عليها علم الجمال الأدبى، وإما تطبيق لعدة نظريات ومناهج معاصرة على بعض الظواهر الثقافية والإبداعية مثل المرايا المتجاورة لجابر عصفور، والبنية الإيقاعية للشعر العربى لكمال أبو ديب، وتبقى محاولات التطبيق لمنهج يستند إلى نظرية جمالية محدودة، بحدود استيعاب هذه النظريات المعاصرة لدى القليلين، وتجىء محاولة د. شكرى عياد

فى محاولة لصياغة مشروع جمالى يتمثل فى علم الأسلوب العربى، وهذه المحاولة الهامة، التى تجمع بين الاستيعاب المعاصر للنظرية الجمالية وهموم النقد العربى القديم، وهى محاولة أزعم أنها تستحق حلقة دراسية، لمناقشتها من جوانبها المختلفة، من فلسفة للفن وفلسفة للجمال، وعلم الجمال وفلسفة النقد الفنى وهى محاولة جادة وعميقة، يمكن أن تؤسس الطريق لتكوين نظرية جمالية، وتسعى لإقرار مفاهيم حول المصطلحات مما يساعد علي إنتاج ثقافة إبداعية وحقيقية لكن فيما يدو أن المشروعات الجادة لا تلقى هذا القبول ويطمح كاتب هذا المقال إلى تقديم دراسة مقبلة عن محاولة شكرى عياد كفيلسوف جمالى للنقد العربى المعاصر، فالرجل لا يسعى إلى الشهرة وإنما الإنجاز، ولأنه وثيق الصلة بالحضارة العربية وسماتها الجوهرية كما أوضح هذا فى كتيبه الهام الذى صدر فى المكتبة الثقافية، واللافت للانتباه أن جل أو كل المشروعات الفكرية الضخمة التى تصدت للفكر العربى المعاصر لم تجعل من المشروع الجمالى والنقدى أحد همومها الرئيسية، ولم يلتفت العروى، تيزينى، حسن حنفى، مروة، الجابرى وغيرهم إلى المشروع الجمالى كجزء من بنية العقل العربى أو الثقافة العربية التى سيتصدون لدراستها ولذلك تجىء محاولة د. شكرى عياد،

لأن معظم الإنتاج الثقافى العربى المعاصر يدور حول الإبداع ، ولم ينتبه لذلك هؤلاء المفكرون فى مشروعاتهم الكبيرة، وهناك سبب آخر يجعل من مشروع شكرى عياد فى دائرة الإبداع والنقد وعلم الأسلوبية عملا رائدا، إنه لم يقع فى الأخطاء المنهجية الكثيرة التى وقع فيها أدونيس فى كتابه «الثابت والمتحول»، فرغم الزعم بأن المنهج الذى استخدمه أدونيس هو المنهج الفينومينولوجى، إلا أنه قدم رؤية تعتمد على منهج انتقائى، وخلط بين الموضوع والمضمون فى دراسة الأعمال الشعرية، وأقام دراسته على رؤيا ثنائية بين ما يؤكد على ثبات الواقع وبين ما يقوم على نفى هذا الواقع، وجمع بين كل اتجاه على مجموعات متناقضة لأنه يجمع بينها رفض الواقع فالمرجئة مثلا التى تنفى أى فاعلية للإنسان فى الواقع وترجىء الحكم على أى قضية تعرض على الإنسان إلى اليوم الآخر، يجمعها مع أشد الحركات ثورية ونقدا للواقع من أجل المستقبل، ولكن أهمية كتاب أدونيس، ترجع إلى أنه صدر عام ١٩٧٦م. ويعتبر من المحاولات الأولى لنقد التراث، ووضع كثيراً من مفاهيمنا عن العالم موضع التساؤل، أما فيما عدا ذلك فيمكن مناقشته ، ويمكن مراجعة الإطار المفاهيمى الذى يرجع إليه الكاتب، لكن - دون الحكم على مشروع أدونيس - وهو فى الأساس تأصيل

لتجربته في الإبداع الشعرى، لا يرقى إلى كونه مشروعا لنظرية ـ جمالية فى الإبداع والكتاب مثل شعر أدونيس ينطوى على ذات كلية يضفى عليها الكاتب طابعا مقدسا، وهذا الطابع لتضخيم الذات كان رد فعل طبيعى للهزيمة التى تعرضت لها الذات العربية منذ ١٩٤٨ وبلغت ذروتها فى عام ١٩٦٧ وهو ظاهرة عامة فى الفكر العربى المعاصر الذى تحولت فيه ذات المفكر إلى إطار مرجعى فى الكتابات السائدة، وهى ليست خاصة بأدونيس وحده، ولكن يقاسمه فيها الفكر العربى فى حالته الراهنة.

وفى المغرب العربى ظهرت ترجمات كثيرة للمناهج الغربية المعاصرة فى النظرية الجمالية، مثل البنيوية، وعلم الاجتماع الأدبى لاسيما لدى لوسيان جولدمان، وقدم الطاهر لبيب دراسته عن الشعر العذرى طبق فيها منهج لوسيان جولدمان كماهو، وحاول أن ينقله إلى مجال الشعر العربى بشكل عام والشعر العذرى بشكل خاص، والطريف فى الأمر أن بعض الدراسات العربية وصلت إلى نفس النتائج دون أن تستخدم منهج جولدمان مثل دراسة يوسف خليف عن الشعراء الصعاليك فى الشعر العربى، ودراسة د. رجب النجار عن الشطار والعيارين فى الشعر العربى وظهرت كتابات مثل استراتيجية التناص لمحمد مفتاح، والزمان الروائى وغيرها من الدراسات

التى حاولت استخدام مناهج متباينة فى دراسة النص الأدبي ، كل هذا يدخل فى مجال النقد الأدبى وفلسفة الفن، ومن الدراسات الرائدة فى علم الجمال دراسات مجاهد عبد المنعم مجاهد فقدم مجموعة من الكتب التى تناولت علم الجمال من خلال هيجل، وقدم جورج لوكاتش، ودراسة جماليات طه حسين، من خلال منهج يقوم علي تقديم رؤية، وليس تكرارا لما سبق فى الكتابات السابقة، وقد قدم أيضا ترجمات وموسوعة في علم الجمال لكنها لا تزال مخطوطة، لم تجد طريقها للنشر.

وهناك ظاهرة لافتة أن معظم الدراسات عن علم الجمال أو الاستطيقا بوصفه ميدانا يتفرع من فلسفة القيم، نجدها فى مصر، ونجد كثيرا من المؤلفات والترجمات ولا نجد لها نظيرا فى الكم والكيف فى الأقطار العربية الأخرى، ويرجع السبب فى ذلك إلى وجود تخصص علم الجمال فى أقسام فى الجامعات المصرية، مما يستلزم وجود مصادر ومراجع يعود إليها الطلاب، فضلا عن إعداد أطروحات جامعية فى ميدان علم الجمال وفلسفة الفن ينبغى تقديمها للعمل فى أقسام الفلسفة، وسوف نستعرض هذه المحاولات لنرى بذورها وكيف تطورت بعد ذلك فى كتابات الباحثين: وكتابى د. أميرة حلمى مطر مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر ، هما أول

صياغة دقيقة تميز بين ميادين فلسفة الفن وفلسفة الجمال والاستطيقا والنقد الفنى على أسس فلسفية، واستطاعت أن تقدم عددا من الباحثين فى مجال الدراسات الجمالية، وقدمت علماء جمال إلى اللغة العربية، ما كان من الممكن تقديمهم لولا إشرافها على العديد من هذه الرسائل فقدمت من خلال هذه الرسائل أبحاثا عن جورج لوكاتش، وهيجل وشوبنهاور ، وجورج سنتيانا ، وأرنست كاسيرر، وياسيرز، وسوزان لانجر والاتجاه الفينومينولوجى فى الخبرة الجمالية ونظرية القيم عند قدماء المصريين، وكروتشة وجان بول سارتر وبرجسون وأورتيجا جاسيت، ونيتشة وكانط هذا بالإضافة إلى دراستها عن فلسفة الفن والجمال عند اليونان، والدور الذى قامت به د. أميرة حلمى مطر هو نفس الدور الذي قام به الدكتور مصطفى سويف حين حاول دراسة الأبداع من الناحية النفسية فقدم في هذا دراسته عن الشعر، واستطاع عبر تلاميذه والرسائل التى أشرف عليها أن يقدم دراسات فى مختلف فروع الفن، القصة القصيرة، المسرحية، الفن التشكيلى، الرواية، الموسيقى وغيرها من الفنون من الناحية النفسية، وقد شارك هؤلاء الباحثون فى الحياة الثقافية الأدبية للاستفادة من المنظور النفسى فى قراءة الإبداع الأدبى والفنى.

ولم تطمح هذه الدراسات الفلسفية فى علم الجمال إلى البحث عن نظرية جمالية عربية، لأن جل ما كانت تطمح إليه هو تهيئة المناخ للتعريف بالاتجاهات المعاصرة فى علم الجمال، والترجمة والتقديم لهذه الأعمال، وقد شارك د. أميرة فى هذا د. فؤاد زكريا بترجماته العديدة من علم الجمال، مثل كتابه: النقد الفنى، وهو كتاب مدرسى يعمل على شيوع المصطلحات الفنية والجمالية، وكتاب أرنولد هاوزر «الفن والمجتمع عبر التاريخ» وكتابه «الفيلسوف والموسيقى» وكلها كتب مترجمة لكنها تأليف غير مباشر للأفكار التى يتبناها د. فؤاد زكريا عن علم الجمال، لاسيما وهو من المهتمين بفن الموسيقى ولذلك لا يخلو كتاب فى علم الجمال من الإحالة إلى هذه الأعمال المترجمة، هذا بالإضافة إلى الأعمال الأخرى التى صدرت عن عالم المعرفة، إبان إشرافه عليها ـ التى تنتمى إلى علم الجمال.

ومن المحاولات الرائدة في مجال علم الجمال أيضا دراسات د. زكريا إبراهيم فكتاب «مشكلة الفن» الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٥٩، ولم يلتفت إليه حتى الآن، هو أول دراسة فينومينولوجية لقضايا الفن والإبداع ففيه يقدم زكريا إبراهيم دراسة جمالية لقضايا الفن والإبداع من خلال المنظور الفينومينولوجى وقدم فيه آراء ميكيل دوفرين ورومان انجاردن

لأول مرة باللغة العربية، بالإضافة لآراء ميرلوبونتى، وفى كتابه الآخر «فلسفة الفن فى الفكر المعاصر قدم زكريا ابراهيم دراسات سريعة عن فلسفة الفن عند كل من برجسون وكروتشه وسانتيانا وجون ديوى ومالرو وميرلوبونتي وألبير كامى، وجان بول سارتر، وكاسيرر وموزان لانجر وهربرت ريدوتين سوريو وبابير والجديد في الأمر أن الكتاب تضمن أول دراسة عن النظريات الجمالية لدى عباس محمود العقاد د. سلامة موسي، وتوفيق الحكيم وأحمد حسن الزيات وزكى نجيب محمود، فهى من الدراسات الأولى التى التفتت إلى الجانب الجمالى فى تفكير هؤلاء، هذا بالإضافة إلى ترجمته لكتاب جون ديوى «الفن خبرة» وقدم محاولة للبحث عن النظرية الجمالية لدى أبى حيان التوحيدى وابن حزم الأندلسى، فرغم الدراسات العديدة عن الفلاسفة والمفكرين العرب القدامى إلا أنا لانجد دراسات عن فلسفة الفن عند الغزالى أو الكندى أو الفارابى أو ابن رشد أو ابن سينا، رغم ثراء المادة التى يقدمها هؤلاء.. ويرجع هذا إلى سيادة الاعتقاد الخاطىء أن الدين يحرم الفن والسماع مما انعكس على الدراسات المعاصرة لهؤلاء ولم يتم دراسة هذا الجانب الغنى فى مؤلفاتهم بينما الدين الإسلامى لم يحرم الفن وتوجد دراسات معاصرة اهتمت بدحض هذا الاعتقاد الشائع

مثل دراسة د. محمد عمارة : الإسلام والفنون الجميلة التى نشرها المؤلف على حلقات فى جريدة الحياة اللندنية، ثم نشرها فى كتاب صدر عن دار الشروق فى القاهرة عام ١٩٩١ وفيها اهتم ببيان الجانب الفقهى من الفن، وبيان أن الدين الإسلامى لا يحرم الفنون، والكتاب هو حصيلة مادة علمية توفرت للمؤلف من خلال ندوة عقدها المعهد العالمى للفكر الإسلامى، عقدت بالقاهرة وحضرها عدد من المتخصصين فى علم الجمال ونشرت بالأهرام القاهرية فى العام نفسه، والمادة العلمية التى يقدمها الكتاب ليست بها إضافة لأنه سبق أن صدر فى القاهرة كتاب «السماع عند الصوفية» للدكتورة كوكب مصطفى عامر، كان هم المؤلفة الرئيسى إبراز موقف الفقهاء من الفن، بالإضافة إلى أن الكتاب لا يسعى إلى تحديد فلسفة الجمال كما تتبدى فى القرآن والسنة أو كيف تتجلى فى إبداعات الحضارة الإسلامية؟!!

والطريف أيضا أن كتاب عبد القاهر الجرجانى فى الإعجاز البلاغى للقرآن يكون متقدما عن هذا الكتاب الذى اهتم مؤلفه بإبراز جماليات الصور البلاغية وهو موضوع التفت إليه القدماء وقدموا فيه اجتهادات عميقة.

والحقيقة أن هذا الموضوع يفتح قضية اهتمام المهتمين بعلم

الجمال فى المشرق العربى والمستشرقين بالفنون العربية، ويحاولون استخلاص فلسفة الفن من خلال هذه الفنون، نجد هذا لدى ثروت عكاشة فى كتابه «التصوير الإسلامى» وعفيفى بهنسى فى «جمالية الفن العربى» وتبعهم من المستشرقين أبربرى، وهناك من اهتم بفلسفة الجمال والفن كما تتبدى في القرآن والسنة، ولكن المحاولات وقفت عند تكرار الجانب الفقهى كما فعل محمد عمارة فى كتابه، ولم تحاول تحديد مفهوم الإسلام لذلك، وهذه القضية تحتاج إلى وقفة مستقلة نعد القارىء بها.

ويبدو أن د. محمد عمارة لم يطلع أيضا على كتاب د. محمد على أبو ريان فى الدراسات الجامعية، الذى اهتم الكتاب في عرضه لموضوعات علم الجمال بالإشارة إلى فلسفة الجمال عند المسلمين من صفحة ١٢ إلى ص ١٦، والإشارة إلى جماليات الفن الإسلامى بين الدين والمد الحضارى من صفحة ٢٣٣ إلى صفحة ٢٦٠ حدد فيها وضع المشكلة وبين هل استطاع التحريم الدينى «المزعوم» أن يمنع المسلمين من إنجاز أعمال فنية فى فن التصوير أم لا؟ ويورد آراء المستشرقين مثل جاستون فيليب وايتنكها وزن وهما يريان أن عدم ازدهار هذا الفن عند العرب يرجع إلى إن الشعوب السامية تؤمن بالسحر وتعتبر أن الصورة

جزء من صاحبها، وبالتالى إذا وقعت فى أيدى الأعداء فيمكن إلحاق الأذى بصاحبها ، وهذه دعوى عنصرية فيهما، ويورد الدكتور أبوريان فتوى الشيخ محمد عبده والشيخ محمود شلتوت فى عدم تحريم الإسلام لأى فن من الفنون، واليهود هم الذين يحرمون التصوير نتيجة لتفسير بعض آيات العهد القديم على أنها تحرم تمثيل الأشخاص بالصور، وبالتالى فهى تحرم تمثيل الأشخاص بالصور لأنها تعد - من وجهة نظرهم - محاولة لمحاكاة الله فى صنعه، وهذا التحريم قد انتقل إلى الفكر الإسلامى ، ضمن كثير من الاسرائيليات التى انتقلت إليه، لأن الأحاديث المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم عن الفن، ثبت أنها موضوعة، وذات مضمون تلمودى، وقد قدم د. أبو ريدة دراسة لفن التصوير الإسلامى فى عصوره المختلفة فى الجزيرة العربية، والشام، وفارس، والهند وتركيا وفى العصور المختلفة، والكتاب حافل بذكر مصادر دراسة موضوع الفن الإسلامى، فيذكر دراسة توماس أرنولد عن التصوير فى الإسلام وبشر فارس : سر الزخرفة الإسلامية، ودى ماند: الفنون الإسلامية وزكى محمد حسن : التصوير عند العرب ، وجاستون فييت عن أصول الجمال في الفن الإسلامى، وأرنست كونل: الفن الاسلامى وغيرها من المصادر. وكتاب د. أبو ريان رغم عدم

تقديم نظرية جمالية أو التبشير بها، إلا أنه لا يتجاهل إشارة القضايا المثارة أو الإشارة إليها إشارات سريعة.

وكتاب د. عزت قرنى عن علم الجمال يبدأ بإثارة مشكلات علم الجمال، حول التسمية، وعلاقته بالقضايا الفلسفية، ويقترح تعريفا لفلسفة الجمال بأنها ذلك المبحث الفلسفى الذى يكون موضوعه طبيعة الفن، وطبيعة الأحكام التى تطلق على الأعمال الفنية بالجمال أو القبح، ويوحد بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن، ويميز بين فلسفة الجمال والنقد الفنى وتاريخ الفن، لكنه لا يحدد الفروق الدقيقة بين الاستطيقا كدراسة ناشئة حديثة وبين فلسفة الجمال وفلسفة الفن ونتيجة لهذا - عدم تحديد موضوع علم الجمال والفرق بينه وبين فلسفة الجمال وفلسفة الفن، فإن الكتاب يتضمن موضوعات تنتمى لهذه الميادين الثلاثة، فهو يدرس تاريخ الفن، ويتوقف بشكل خاص عند الفن المصرى القديم، وهى نزعة أساسية فى كتاباته ، هذا المنحى المصرى والبحث عن جذور الفكر فى مصر الفرعونية، ويدرس أيضا الفن فى اليونان وبلاد الرافدين ، وبقية عصور الفن، حتي الفن المعاصر فى الحضارة الغربية، وركز في عرضه على الفنون التشكيلية ثم يتناول الفن القديم والفن الحديث وصلتهما بالدافع الحضارى لكل منهما، ويحاول استخلاص السمات الجمالية لفن

النحت المصرى وبعض الفنون الأخرى كالعمارة والتصوير.

ثم يتناول إشكالية تعريف الفن، وتصنيفات الفنون وعناصر العمل الفنى والنظريات الفلسفية المختلفة - حول طبيعة الفن، وهذا نجده يتكرر فى كل الكتابات التى تناولت علم الجمال، فنجده عند د. أميرة حلمى مطر، ود. أبو ريان، ولكن الطريف فى كتاب عزت قرنى أنه يورد فصلا بعنوان (فنانون يتحدثون عن الفن) مثل جورج براك(مصور تكعيبى) وبيكاسو، وليجيه، والكتاب أو النسخة التى طبعها المؤلف ليس بها توثيق ولكن نعرف مصدر الكتاب، ثم يتناول الفنون الأربعة الكبرى العمارة والنحت والتصوير والموسيقى ويركز فيها على الفنون المصرية القديمة ويدرس فن السينما والمسرح والبلاغة ويركز على عرض نظرية عبد القاهر الجرجانى فى البلاغة «جمال النظم» من خلال تلخيص كتاب «نظرية عبد القاهر فى النظم» للدكتور درويش الجنيدى صفحة ٥١، وما بعدها ثم يقدم علم النفس والفن، ومراحل خلق العمل الفنى، ويقدم موقفا جماليا فى إطار نظرية الدوائر الثلاث (الناقد، العمل الفنى، الفنان) فلكل منهم دائرة، ثم يعرض للاتجاهات الفلسفية فى فلسفة الجمال والفكر الاستطيقى فى أوروبا ثم يعرض بعض الاتجاهات فى علم الجمال لمفكرين مصريين مثل عباس محمود العقاد وسلامة

موسى وتوفيق الحكيم، وزكى نجيب، ويعترف المؤلف باعتماده علي كتاب زكريا إبراهيم الذى سبق الإشارة إليه، ويورد بعض النصوص للحكيم وزكى نجيب ليبين ما ذهب إليه المؤلف.

وكتاب د. عزت قرنى يثير مشكلات عديدة، حول تعريف علم الجمال وعلاقته بالفن ، والنقد ، ولكنه لا يطمح إلى استشراف ملامح نظرية جمالية، وجل ما قدمه هو محاولة التأصيل للفن المصرى القديم.

أما د. صلاح قنصوه فقد حاول دراسة قضايا علم الجمال من خلال مفهوم عام وشامل هو نظرية القيمة، وهذا الاتجاه قد بدأه د. توفيق الطويل فى دراسة القيم، ولذلك فلا عجب أن يهدى المؤلف الكتاب إليه، وصلاح قنصوة لا يرى فى الاستطيقا علما ولكنها جزء من مبحث القيم المعيارية، وبالتالى فإن منهج كتابه يختلف عن الكتاب السابق للدكتور عزت قرنى ولكنه يتميز عنه فى دراسة قضايا الفن والإبداع من خلال نظرية القيمة وهو بذلك يجعل القيمة فى الفن جزءاً من القيمة فى الفلسفة والدين والعلم، وهو مترابط معها فى النسق العام الفلسفى لكل منهم، وقد استكمل د. صلاح قنصوه كتابه بدراسة طويلة عن انطولوجيا الإبداع، أعاد فيها إثارة القضايا ولديه مشروع عن نظرية جمالية فى السينما ، وهى فى إطار رؤيته النقدية لكل

المواقف الكلاسيكية للفن.

أما الدكتور على عبد المعطى فقد قدم كتاب «محاضرات فى فلسفة الجمال ١٩٨٢م» قدم فيه فصلا بعنوان رؤية جديدة فى الإبداع الفنى، يرى أن الإبداع الفنى لا يمكن تفسيره من خلال نظرية واحدة من نظريات الجمالية المعاصرة، لأن كل نظرية اهتمت بجانب من جوانب الإبداع، وأغفلت الجوانب الأخرى، مما أدى لنقد هذه النظريات وبيان قصورها فى الإلمام بالإبداع الفنى، ويرى أن الإبداع الفنى يمكن تفسيره تفسيرا كاملا من خلال موقف ذاتى موضوعى، والرؤية التى يقدمها د. على عبد المعطى لا تقدم لنا تحديدا لموضوعات علم الجمال ولذلك فهو يبدأبنقد النظرة النفسية فى دراسة الإبداع، والنظريات الأخرى، ويحاول الجمع بين هذه النظريات من خلال رؤية شاملة، من خلال الإطار Frame الذى يتم من خلاله الإبداع والإطار لديه هو النظام الذى تنتظم فيه خبراتنا وإدراكنا وتذوقنا للعمل الفنى، هذا بالإضافة إلى الفهم ويستخدمها في تفسير وتحليل الأعمال الفنية، فيفسر بها خبرة الإبداع لدى الفنان وخبرة التذوق لدي المتلقي ويتوقف أيضا عند المفكرين المصريين الذين توقف عندهم زكريا ابراهيم، وكرر ما قاله د. عزت قرنى، وكرره أيضا د. على عبد المعطى.

وصدر بعد ذلك كثير من الكتابات عن علم الجمال، وكانت أطروحات جامعية مثل ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور لعيد توفيق وفينومينولوجية الخبرة الجمالية له أيضا ، وفى هذا العام ١٩٩٢ صدر كتاب علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة للدكتورة وفاء محمد ابراهيم، التى سبق لها أن أصدرت ترجمة رسائل شيلر حول التربية الجمالية وتناولت في كتابها تاريخ علم الجمال، والعمل الفنى والخبرة الجمالية والفن والمعرفة وهى تفسر علم الجمال تفسيرا شاملا يستوعب محاولات الفلاسفة الأوائل أفلاطون وأرسطو والفصل الثانى من كتابها يتبنى التعريف المعاصر لعلم الجمال فى تحليلها للعمل الفنى والخبرة الجمالية وهي تحرص من خلال مقالاتها عن الفن التشكيلى على أن تؤسس علم الجمال لفن التصوير فقدمت تحليلا لأعمال الفنان صلاح طاهر استفادت فيه من علم الجمال فى تفسيره للوسائط الفنية والتقنية والأدوات، وهى تنتمى إلى جيل الباحثين الجدد الذين تتلمذوا على يد جيل الرواد توفيق الطويل وأميرة حلمى مطر، وزكى نجيب محمود.

هذه هى أبرز الكتابات عن علم الجمال فى اللغة العربية ، بالطبع توجد دراسات كثيرة لم يتسع المجال لذكرها، لاسيما تلك الأعمال التى تقف فى منطقة وسطى بين علم الجمال وفلسفة

النقد، وتهتم بتقديم أدوات إجرائية لتحليل الأعمال الابداعية، مثل كتاب سعيد يقطين (القراءة والتجربة) ١٩٨٥م وكتاب محمد مفتاح (تحليل الخطاب الشعرى استراتيجية التناص) ١٩٨٥م وكتاب خالدة سعيد «حركية الابداع» ١٩٧٩ وغيرها من الأعمال لها مثل كتاب الطاهر لبيب عن سوسولوجية الغزل وكتاب «انفتاح النص الروائى» لسعيد يقطين فهذه القراءة المتواضعة لم تحاول أن تقدم حصرا دقيقا لكل ما كتب بقدر ما حاولت إثارة القضايا والأسئلة حول الدراسات العربية فى علم الجمال، والسؤال الذى يطرح نفسه بعدما تقدم، ما هى السمات العامة للكتابات العربية حول علم الجمال وفلسفة الجمال وفلسفة الفن؟ والإجابة عن ذلك، أن الكتابات المعاصرة فى علم الجمال لم تهتم بإبراز هذه المنطقة المجهولة فى تراثنا العربى لدى الفقهاء والمتصوفة وعلماء الكلام (اللاهوت) فلم تقدم دراسات تبرز إسهامات العرب في هذا المجال، وما قدم كان عن نظرية النظم أو الفنون البلاغية مثل الدراسات فى أقسام اللغة العربية بالجامعات المصرية عن عبد القاهر الجرجانى وقدامة بن جعفر وابن بسام، وغيرهم من البلاغيين العرب، ولم تقدم دراسات عن الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير عند الفلاسفة والمتكلمين والفقهاء والمتصوفة، باستثناء ابن عربى فقدم عنه «سليمان

العطار» كتابه «نظرية الخيال عند ابن عربى» ولم تقدم دراسات متكاملة في هذه الميادين فى فلسفة الجمال فى ميادين الفنون المختلفة، رغم أن الحضارة الإسلامية لم تتوقف عن الإبداع في الفنون المختلفة، والمقارنة بين الكتابات المعاصرة التى عرضنا لها وكتابات القدامى تنبىء عن انقطاع معرفى بين الكتابة القديمة والمعاصرة، ولذلك لاحظنا أن كل ما كتب عن علم الجمال كان ينهج النهج المعاصر، وينقل ويترجم عن المذاهب الغربية، ولم يتم الوصول إلى مرحلة تأسيسية لمشروع عربى فى علم الجمال، باستثناء محاولة د. شكرى عياد التى ينبغى التوقف عندها، لأنها لا تنقل من الغرب كما هو، وإنما تتمثل التجربة الإبداعية من خلال الخبرة بالنصوص وتقدم رؤية لمشروع جمالى لكن للأسف لم تحظ بأى اهتمام من قبل الباحثين فى ميدان الدراسات الجمالية، وكأن هنالك انقطاعاً إنسانياً وفلسفياً بين المشتغلين بالنقد والمشتغلين بعلم الجمال.

- ونلاحظ غياب المشروع الجمالى فى المشروعات الفكرية الكبرى فى الفكر العربى المعاصر، وهذه شهادة على تكريس القطيعة التحريمية للفن والإبداع الجمالى رغم ما يدعى هؤلاء المفكرون بعكس هذا.

- إن المناقشات فى علم الجمال لم تتجاوز التسمية وإعادة

التسمية ، ولم تبحث الأصول الجمالية للنقد العربى الحديث، وقد بدأ د. سامى سليمان بمحاولة البحث عن الأصول الجمالية للنقد عند رشاد رشدى وعبد المنعم تليمة، وليته يكملها عن أعلام النقد المعاصر، لاسيما أن يستخلص تعريفات للفن وفلسفته في كتابات رواد النقد العربى المعاصر، وتتجاوز دراسته المناقشات التى تحول البحث في الجماليات إلى بحث مطلق عن صراع قيم الجيل مع قيم الخير، وقيم الدين والقيم المنطقية ،وهى مناقشات مطلقة وليست ذات طابع غيبى.

- سيطرة الطابع الايديولوجى فى البدء بغائية الفن، وهدفه فى الواقع الاجتماعى ، وهي قضية مثالية يثيرها أصحاب الفكر المادى بحجة الواقعية فى الفن.

- تماثل الكتابات فى كثير من جوانبها ،.وتبدو معظمها وكأنها كتب مدرسية لا تسعى للمشاركة فى الواقع الثقافى والإبداعى.

وكل هذا يبين غياب المشروع الجمالى للإبداع كاستراتيجية للإسهام الفعال فى النظرية الجمالية المعاصرة، مما يلقى بظلاله فى إثراء النقد والإبداع معا.

الإبداع والحرية

«الرمز والسلطة» دراسة من منظور فلسفي

(١)

الحديث عن الإبداع ، يعنى تجاوز أدبيات الفكر الفلسفى التى تتناول الحرية بوصفها موضوعا للتأمل العقلى، والانتقال إلى الحديث عن الحرية بوصفها فعلا من الأفعال التى تعبر عن انطولوجيا الإنسان «فالحرية ليست ظاهرة أو واقعة أو حالة، بل هى فعل»(١) وهى بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلا أيضا ينتقل من الإمكانية إلى الوجود وإذا كان الإبداع فعلا للتحرر يعبر عن نفسه من خلال الصراع التركيبى المبدع وذاته ومجتمعه ، وأداته فهذا هو جوهر الحرية، ولذلك فإن تعريف الحرية تعريفا نظريا يفترض وجود انفصال بين الموجود العارف والموضوع الذى نريد أن نعرفه(٢) فى حين أن الحرية لا يمكن أن تدرك إلا فى صميم الفعل، الذى تمارس به وجودها، وهناك إحالة متبادلة بين الحرية والإبداع، فالحرية بمعناها العميق -

الأنطولوجى هى إبداع الإنسان لنفسه وتحقيق ذاته الكلية من خلال الفعل(٣) والإبداع هو فعل التحرر ذاته، الذى يتجسد فى علاقة بين الإنسان والوسائط التى «يفعل» من خلالها ، والحرية بهذا المعنى شرط أولى للإبداع كما أن الإبداع شرط لكى تصبح أفعالنا ذات طابع حر. وهذه العلاقة بين الإبداع والحرية تعبر عن نفسها فى «الحداثة» بالمفهوم الفلسفى الذى يجاوز «صورة الحياة» السائدة التى تكرسها أدوات الاتصال فى المجتمع.

ويتناول الفكر المعاصر قضية «الحرية» من خلال «التاريخ» على أساس أن التاريخ يجسد أفعال الإنسانية فى سعيها نحو التحقق والصورة الأولى للحرية التى اقترنت بها في التاريخ، هي الحرية بالمفهوم السياسى حين استشعر الإنسان أن النظم الاقتصادية والسياسية، تحد من أفعاله، ولو رجعنا إلى القرون الأربعة الأخيرة فى الفكر الغربى لوجدنا أن الحرية كانت نتيجة للمطالبة بالتحرر من سلطة الدولة والكنيسة ذلك أن الدولة والكنيسة تدخلتا فى كل مظهر من مظاهر الحياة، فى العقيدة ، وفى السلوك اليومى على حد سواء، وامتد نفوذهما إلى العلم ، والفن، وأشكال الحياة المختلفة وبدأت تثار علاقة السلطة بالحرية، فالسلطة تعمل على ثبات النظم الاجتماعية، بينما حرية الفرد تعمل على تغيير هذه النظم، وإذا كان الإنسان فى الغرب

ظفر بالتحرر من سلطان الدولة وسلطة الكنيسة فقد بات عليه مواجهة «عقل جمعي في الدين والعلم» يعبر عن نفسه في تنظيم أشكال السلطة المختلفة في المجتمع، هذا العقل الجمعي يرسخ ثقافة ما تجد حرية الفرد في الانفلات من أسر هذه الثقافة التي تتجسد في صورة الحياة التي يصدرها المجتمع للفرد من خلال أدوات الاتصال.

وقد ارتبط معنى الحرية - في هذا الإطار التاريخي - بالسعي نحو القوة، لامتلاك قوة العلم وللسيطرة على الطبيعة، والحرية بهذا المعنى ليست مجرد فكرة أو مبدأ مجرد، بل قوة مؤثرة في خلق أعمال معينة، بمعنى أنها توزيع للقوى الاجتماعية فالحرية ليست أمرا فرديا وإنما هي مسألة اجتماعية، ولها مظاهرها السياسية والاقتصادية ، والتربوية، والنفسية، والخلقية(٤) ولذلك كان ارتباط الحرية بالضرورة(٥) والضرورة - هنا - تعني أن الحرية تتحرك في حدود الممكن، أي في حدود القدرة الذاتية على العمل وفقا لمقتضيات العقل، وقد ظهر هذا واضحا في معالجة كل من اسبينوزا (١٦٧٧) وهيجل (١٨٣١) للحرية، أما نيتشة ودلتاي واشبنجلر فإنهم يربطون الحرية بفكرة المصير(٦) فالوعي بالمصير (ضرورة وجودية) لأنه مرتبط بالحرية ، فالحرية لا تطابق المعقول بل إن الوعي بالمصير يجعل الإنسان/ المبدع يطمح لتحقيق ما قد يبدو مستحيلا ولا معقولا، فللحرية حدود

هى بعينها شروطها وهذه الحدود تمثل درجات مختلفة من الضرورة فالشاعر لابد أن يعرف قوانين اللغة التى يكتب بها ، ليدرك أبعاد صراعه مع الضرورة، وهذه عقبة لابد للإرادة أن تصطدم بها حتى تقف على معنى حريتها، ولكى نحقق الحرية لابد أن نعى أن الضرورة مرتبطة بالزمان فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضرورى التى فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمنى عن حقيقتها الأزلية، وفكرة الوعى بالمصير والوعى الكلى ليستا سوى تعبير فلسفى عن تلك الضرورة الوجودية فى صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية أما للوعى بالمصير فهو ذلك الموقف الذى يجد الفنان نفسه فيه، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد فى عالم آخر وأن يكون موجودا آخر، ولذلك تستحيل الإرادة إلى مصير من خلال الأفعال التى تقود الفنان إلى الوجود، وتتولد لديه الضرورة الخاصة فى مقابل الضرورة العامة حيث تفرض الأولى شروطها عليه، لكي يكون حرا، فالفنان يكبل نفسه بقيود هى شروطه الخاصة، لكي يقاوم بها الشروط العامة التى تفرض عليه من الخارج، ونجد هذه الفكرة بشكل واضح عند هيجل حين يقرر أن الحرية المطلقة سلب محض، بمعنى أنها عدم وموت، والحرية تعبر عن نفسها فى جدل الإثبات والنفى، وهذا يعنى أن الحرية فى الإبداع

ليست هى التلقائية والعفوية، وإنما يقوم الوعى بدور خلاق فى تقديم مقاصد الفنان ، وفكرة الوعى الكلى وفكرة المصير، تجعلان الفنان يتجاوز ذاته الضيقة ليعبر عن مجتمعه ، ويستشرف صورا جديدة فى التفكير والسلوك والحياة، فالحرية تقوم على المعرفة لأن الجهل لا ينتج حرية، فالفنان الذى يجهل تاريخ أمته لا يتكون لديه وعى بمصيرها، وكذلك الذى يجهل قوانين المادة التى يستخدمها فى الإبداع، لا يستطيع أن يسيطر ومن ثم لا يستطيع أن يكتسب حريته، وحين قال هيجل: «إن الحرية معرفة الضرورة» فإنه كان يقصد أن عملية خلق الفعل الحر تقوم على هذه المعرفة، أما الماركسية فقد أكدت على هذا المعنى فالحرية ليست خدمة قوانين الطبيعة، وإنما هى معرفة تلك القوانين والاستفادة منها فى تحقيق أفعالنا والحرية هى تلك الإمكانية - المتولدة عن المعرفة - التى يمكن بمقتضاها أن نجعل معرفتنا بقوانين الطبيعة فعالة ومثمرة، وبالتالى فهى مسألة اجتماعية واقعية تخص الحياة العينية للإنسان الأول بوصفها دراما حية تنشأ بين الفرد والعالم المحيط به، والإنسان الأول لم يكن يتميز عن الحيوان، ولم تتحقق له سيطرته على نفسه وعلى الطبيعة، وبالتالى فإن حظه من الحرية لم يكن يزيد على حظ الحيوان منها، وكل خطوة فى سبيل الحضارة لم تكن سوى مرحلة من مراحل تحرر الإنسان . الحرية إذن معرفة وسيطرة

وعلى الإنسان القيام بعملية إبداعية مستمرة، هى عملية التحرر، ولن يبلغ الإنسان مرحلة الوعى والحرية إلا إذا عمل على إضفاء الطابع الإنسانى على الطبيعة عن طريق السيطرة عليها، والحرية بهذا المعنى تقوم على فهم «المجال الذى تتحرك فيه فهى لا توجد إلا فى مواقف أو ظروف معينة، وهذه المواقف هى الشروط التى تعين تلك الحرية على ممارسة نشاطها وتحديد اتجاهها والحرية الواقعية هى تلك التى تحقق نوعا من التبادل بين الذات والعالم، والحرية تعبير عن طبيعة هذه العلاقة التى تقوم بين الذات والعالم، لأنها تستند إلى العالم وتنبثق منه، وهى لا تعرف الانفصال المطلق، بل تتحدد باندماجها فى الأشياء والعالم، والحرية تلاق وانتقال وتبادل بين الداخل والخارج، وحوار متصل مع الأشياء والآخرين»(٧) فالفعل الحر يتضمن قبولنا للوجود ومشاركتنا فيه، وهذه المشاركة تعمل على نفى الواقع وانتقاله إلى حالة أخرى، فالاستقلال النسبى يفرض على الذات تجاوز الحرية السلبية المتمثلة في رفض الواقع إلى الحرية الإيجابية بالمفهوم الإبداعى التى تحقق صورة جديدة للواقع، وهذا يتم بالانفتاح على الماضى عن طريق اكتشاف ما تنطوى عليه الذات من إمكانات، لكى تقدم صورة للحياة فى المستقبل تحقق تحررها، فى بناء قيمى.

(٢)

وإذا كانت الحرية متداخلة فى الإبداع فإن الحديث عن الإبداع هو حديث عن الحرية، ولذلك فإن درس الإبداع ينتمى إلى دراسات علم الجمال، ذلك العلم الذى يدرس الخبرة الجمالية بوصفها فعلا، والمقصود بالخبرة الجمالية تحليل موقف الإنسان من العمل الفنى سواء تذوقه أو نقده أو إبداعه حيث يتم تحليل مستويات الخبرة الإنسانية المرتبطة بالعمل الفنى لدي المتذوق، القارىء والمبدع، والناقد وبالتالى فإن الإبداع، لدى كل منهم، يعنى الحديث عن فعل الحرية لديه والتساؤل عن معوقات الحرية: هل تنبع من الداخل بوصفها جرثومة فى الوعى يصدرها المجتمع فى سلم التسلطية حتى يتسلط الإنسان على نفسه ويعوقه هذا عن فعل الحرية/ الإبداع، أم هل تنبع من الخارج فى السلطة التى تتخذ شكلا رمزيا يعبر عن نفسه فى بنيات مستترة، نحاول هنا أن نكشف عنها، فالسلطة الرمزية هى سلطة لا مرئية، ولا يمكن أن تمارس إلا بتواطؤ أولئك الذين يأبون الاعتراف بأنهم يخضعون لها بل يمارسونها(٨).

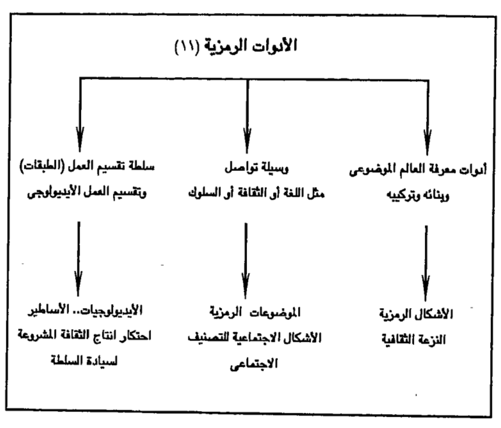
والتأثير السلطوى الذى تمارسه هذه المنظومات الرمزية (الفن والدين واللغة) يتأتى من كونها تقدم نفسها بوصفها بنيات، ويتحدد المعنى الموضوعى للعالم عن طريق إجماع الذوات التى تعطى للعالم بنيته وتستخدم الأسطورة واللغة والعلم والفن

كأدوات للمعرفة لبناء عالم الموضوعات وتركيبها - بوصفها أشكالا رمزية معترفا بها من قبل الجميع - مما يسهم فى قمع القارىء والمؤلف والناقد أى من يحاول الخروج عن هذه المنظومات الرمزية ولا يمكن القضاء على الطابع السلطوى لهذه المنظومات الرمزية التى تعوق الإبداع إلا باكتشاف المنطق الداخلى لها، عن طريق إبراز البنية التى تتحكم فى كل إنتاج رمزى أن السلطة الرمزية تحاول إعادة بناء الواقع وفق نظام معرفى خاص، فالمعنى المباشر للعالم الاجتماعي يفترض مفهوما متجانسا عن الزمان، والمكان، والعدد، والعلة، يسمح للعقول أن تتفاهم فيما بينها، وتحويل هذا المعنى المباشر إلى صورة رمزية سائدة فى وعى البشر أمر لا بديل عنه، لأنه يؤدى إلى تكريس هذه الصورة وسيادتها، إن الرموز تتحول من أدوات للتواصل إلى أدوات للتضامن الاجتماعى فتقوم بتثبيت الواقع، لأن التضامن المنطقى الذى يعبر عن نفسه فى الاتفاق حول دلالات الرموز يؤدى إلى اتفاق أخلاقى حول الموقف من الواقع أى تتحول المنظومات الرمزية إلى أدوات للهيمنة فى يد مصالح الطبقة السائدة ولا يصبح أمام القارىء والمؤلف والناقد من خبرة الإبداع سوى اللجوء إلى الأسطورة المشخصة ليقاوم المنظومات الرمزية، وليحقق حريته المفتقدة فى المنظومة الرمزية التى شكلتها وصاغتها الطبقة السائدة من خلال ثقافتها، لكى

تضمن التواصل المباشر بين أعضائها، ولكى تميز نفسها عن الطبقات الأخرى، وتنتج الثقافة السائدة مفعولها الايديولوجى للسيطرة عن طريق نشر المنظومة الرمزية بحجة التواصل بين أفراد المجتمع، وأهمية التقسيم والتصنيف في التفكير والإبداع ونتيجة لسيادة هذه المنظومات الرمزية، يتم تهميش الثقافات الطبقية الأخرى في المجتمع ، فيبدو كأن المجتمع يقدم ثقافة واحدة، وذلك لنفى الصراع والتناقض بين هذه الثقافات التى يقدم كل منها منظومة رمزية للعالم تختلف عن الأخرى فى بعض الأمور وتتشابه فى بعضها الآخر.

والقمع يتم من خلال تقييم كل ثقافة فى المجتمع بمدى قربها أو بعدها عن هذه الثقافة السائدة التى نجحت الطبقة الحاكمة فى جعلها منظومة رمزية، متفقا عليها من قبل الجميع كأداة للتواصل(٩) والمنظومات الرمزية أدوات تواصل ومعرفة تؤدى وظيفتها السياسية من حيث هى أدوات لغرض السيادة وإعطائها صفة المشروعية التى تسهم فى هيمنة طبقة على أخرى ويعبر هذا عن نفسه من خلال العنف الرمزى الذى يتمثل فى إزاحة المنظومات الرمزية لتحل محلها منظومة واحدة وتدخل مختلف الطبقات والفئات التى تتفرع عنها فى صراع رمزى للعمل على فرض تصوراتها عن العالم الاجتماعى الذى يكون أكثر ملاءمة لمصالحها، وباستطاعتها أن تدخل فى ذلك الصراع،

إما بشكل مباشر عن طريق النزاعات الرمزية التى تعرفها الحياة اليومية، أو بشكل غير مباشر من خلال الصراع بين المختصين فى الإنتاج الرمزى(١٠) ويمكن تلخيص الأدوات الرمزية فى الشكل التالى:



وتحاول الطبقة السائدة أن تستخدم الأدوات الرمزية فى تكوين المعنى، بحيث تبدو لغة موضوعية كإجماع بين مختلف الأفراد وترسخ هذا المعنى الموضوعى شرطا لقيام التواصل فى المجتمع الواحد ، وتؤسس بذلك سوسيولوجية الأشكال الرمزية،

وبذلك تسهم السلطة الرمزية فى النظام المعرفى، وتتحول السلطة الرمزية - من خلال الإجماع - إلى سلطة أيديولوجية تمارس العنف الرمزى لتؤكد موقفها التقليدى من قمع باقى الأشكال الرمزية للفئات الأخرى فى المجتمع وتتباين المنظومات الرمزية إذاكانت من إنتاج الجماعة بكاملها أو إنتاج قلة من المتخصصين .

والسلطة الرمزية هى قدرة شبه سحرية، تمكن من بلوغ ما يعادل ما تقوم به القوة الطبيعية أو الاقتصادية بفضل قدرتها على التعبئة من خلال العبارات اللفظية والقدرة على الإقناع، وهذه السلطة لا تمارس تأثيرها إلا إذا تم الاعتراف بها فهى علاقة تربط بين ممارس السلطة وبين من يخضع لها، وهى تتحدد من خلال تأكيد الاعتقاد وإعادة إنتاجه، «إن ما يعطى للكلمات وكلمات السر قوتها وما يجعلها قادرة على حفظ النظام أو خرقه هو الإيمان بمشروعية الكلمات ومن ينطق بها، وهو إيمان ليس فى إمكان الكلمات أن تنتجه أوتولده»(١٢) وهذا يعنى أن السلطة الرمزية هى سلطة تابعة، أى أنها شكل من أشكال السلطات الأخرى، ومهمة الإبداع هى مقاومة هذه السلطة الرمزية، ومحاولة القضاء عليها لقيامها على تجاهل الثقافات الأخرى ونفيها لكن ذلك لا يمكن تحقيقه إلا إذا تم الكشف عن

طابعها الاعتباطى ومن ثم الوعى بمنطقها الداخلى، آنذاك يمكن خلخلة الاعتقاد السائد، الذى يبدو كأنه بديهى فى كونها دائمة ومكتملة وموضوعية ومجمعا عليها من الجميع وتلك هى مهمة الإبداع بوصفه مفجرا لكوامن القوة فى المنظومات الرمزية، للطبقات الأخرى.

(٣)

والسؤال الآن: هل يمكن مواجهة تغييب الهوية أو عناصر التسلط التى تعوق الإبداع؟

والإجابة أن المعرفة هى أداة مواجهة السلطة المرئية واللامرئية فى الواقع، والمعرفة ليست على إطلاقها، وإنما يقصد بالمعرفة هنا صيغة المعرفة(١٣) أى أننا نهتم بالطريقة التى تتولد بها المعرفة، فليس من المهم - فى الإبداع - التمييز داخل خطاب معين بين ما يمت إلى العلم والحقيقة، وما قد يتعلق بشىء آخر، وإنما المهم هو أن نتبين تاريخيا كيف تتولد مفعولات الحقيقة داخل الخطابات السائدة ويتعلق الأمر إذن، بالنظر للمعرفة أو الحقيقة بوصفها مفعولا لا فاعلا ، بمعنى أن نبحث عن معنى الشىء من خلال علاقته بالقوة التى تتملكه(١٤) ومن حيث إن قيمته هى تراتب القوى التى تظهر فيه. فالمعرفة هنا ليست بحثا

فى الماهية – لأن هذا معناه التوقف عند الميتافيزيقا – وإنما التساؤل عن القوى التى تمتلك المعرفة، وبالتالى التى تحوز السلطة، ولقد بين نيتشه أن إرادة المعرفة هى إرادة قوة Pow-er وأن المعرفة قوة وتسلط، لأن وراء إنتاج المعانى قوى تهدف إلى الهيمنة والسيطرة، وما تفعله الميتافيزيقا أنها تقوم باختزال تلك القوى، وحصر المعنى فى الألفاظ اللغوية التى تحد المعنى ، والمهم وراء دراسة تاريخ المعرفة هو التوصل إلى بنية القيم التى حكمت هذا التاريخ، البنية التى وضعت المعانى، وأطلقت الأسماء ، وأولت العالم ولونته، ومن ثم نكتشف كيف أصبحت اللغة ذاتها فعل سلطة، صادرا عن من بيده الهيمنة، وتصبح استراتيجية التسمية استراتيجية هيمنة وتسلط(١٥) فالسيد هو الذى لديه الحق فى إطلاق الأسماء، والقوى - فى الواقع السياسى - تتناحر بهدف الاستحواز على الواقع. ولما كان معنى الشىء هو القوة التى تستحوز عليه وتتملكه، أصبح توليد المعاني وعمليات التأمل تقوم به القوة السائدة فى المجتمع، فالتأويل هو شكل لإرادة القوة(١٦) والسلطة تعيد إنتاج المجتمع باستمرار ، ولذلك يصبح التفكير فى السلطة مدعاة للاهتمام بالأنماط التى بموجبها تميز الثقافة بين مستويات القول، أى أن الأمر يتعلق بصيغ المعرفة، أو بالأساليب التى يتحول معها الأفراد إلى

ذوات، أى السبل التى بها يموضع الأفراد ذواتهم، ويخضعونها لنظام خطاباتهم، بمعنى البحث فى علاقات السلطة والمعرفة وكيف يتم تقديمها فى خطاب واحد، ولذلك يسعى أن نتجاوز المفهوم الوحيد للمعرفة والسلطة، فالسلطة تنشأ باستمرار من خلال الثقافات (صور الحياة) التى تتشكل يوميا وتدخل بؤرة الصراع، وعدم اختزال السلطة فى اليمين واليسار، لأن البحث فى العلاقات والأساليب التى تكتنف السلطة يكشف دائما عن الانقسامات التى تحملها الصراعات داخل السلطة فالسلطة ليست قمة الهرم الاجتماعى، بل تكمن فى علاقات القوة التى تسيطر علي المجتمع واكتشاف هذه العلاقات يجعل المبدع يمتلك الوعي بالتحرر من سلطان التسلط.

(٤)

وأشكال السلطة وتجلياتها موضوع أثير لدى منتجى الفكر المعاصر، لاسيما ميشيل فوكو، ودريدا، ويورجين هيبرماس، ولكننا نركز هنا - على علاقة السلطة بالإبداع، ومن ثم على علم الجمال المعاصر الذى يدرس الإبداع بوصفه جزءا من «كل» هو العملية الإبداعية، وبالتالى فالإبداع هو تعبير عن شبكة معقدة من العلاقات التي تكتنفها مستويات متعددة، سواء عند

القارئ/ المتلقى، أو المبدع، أو الناقد، ولذلك تعددت الرؤى الجمالية واختلفت النتائج نظرا لتعدد مناهج الدارسين لها حسب الفنون التي يحللونها، إن علم الجمال المعاصر لم يعد يبحث فى قضايا الفن، بشكل مجرد ومنعزل عن المواد التى تجسد هذه الفنون، بل أخذ يدرس العلاقة بين آليات بناء العمل الأدبى وآليات المجتمع الاقتصادية فى التبادل ، وأنماط الرواية، ونظريات البطل، ودورها فى استخدام اللغة التى تتيح للمؤلف التعبير عن رؤى المجتمع للعالم من زوايا مختلفة ، وبذلك تخلى علم الجمال المعاصر عن التناول المجرد لقضايا الفن والإبداع الذى كان سائدا فى علم الجمال التقليدى.

(٥)

وقد اهتم علماء الجمال المعاصرون بقضية الصلة بين الخبرة الجمالية فى تلقي العمل الفنى والخبرة الجمالية عند المبدع، وقد رجح بعضهم أن هذه الخبرة واحدة لدى الناقد والمبدع، لأن تجربة القارئ/ الناقد هى تجربة مماثلة لتجربة الفنان المبدع، كما أن قراءته للعمل الفنى تنطوى على عملية إعادة تركيب وبناء(١٧) ومن ثم خلق جديد للعمل الفنى، على أساس أن الاستقبال والتأمل يغلبان على عمل الناقد، فى حين يغلب

الإرسال والخلق على عمل الفنان.

وقبل أن نتحدث عن خبرة الابداع فى تذوق العمل الفنى وإنتاجه ونقده من منظور علم الجمال المعاصر، لابد أن نشير إلى اتجاهات علم الجمال الكلاسيكى التى شكلت سلطة تعوق الابداع، حتى تحول علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى، فعلم الجمال التقليدى كان يضع صورة ما ينبغى أن يكون عليه العمل الفنى بينما علم الجمال المعاصر يصف العملية الإبداعية، ويهتم بتحليل عناصرها، ولذلك اختفت الصفة المطلقة فى الأحكام، وحلت محلها السمة النسبية فى التحليل والتقييم.

وأولى النظريات الكلاسيكية التى سيطرت على التفكير الجمالى، ولاتزال تعمل آثارها فنيا، نظرية المحاكاة التى تهتم - فى الأساس - بموضوع العمل الفنى، ولذلك نجد الناقد الكلاسيكى يتوقف عند الموضوع الذى يعالجه العمل الفنى، دون أن يبدأ بعناصر العمل الفنى بوصفها تركيبا للموضوع ، ويرجع اهتمام نظرية المحاكاة بالموضوع لنظرتها المطلقة للفن، بالإضافة إلى أنها تستبدل البعد الكلى والأخلاقى فى الفن بالعمل الفنى نفسه، ومعظم الكتابات التى حاولت أن تؤرخ للنقد والاستطيقا وفلسفة الفن فى الفكر العربي، قد اهتمت بهذه النظرية ، نظرا لتأثر النقاد القدامى والفلاسفة المسلمين بأرسطو

فترجمت أعمال أرسطو فى الفن: «كتاب الخطابة» و«فن الشعر» إلى اللغة العربية أكثر من مرة(١٨) وهذا يبين إلى أى مدى مارست هذه النظرية «سلطة» فى نظرية الفن، والكتابات الكثيرة حول نظرية أرسطو تعفينا من تكرارها هنا ويمكن فقط الإشارة إلى التوحيد الذى تقيمه نظرية المحاكاة بين الفن والأخلاق . هذا بالإضافة إلى أن الأسس الفلسفية لهذه النظرية مرتبطة بمحتواها الجمالى. ويغيب هذا البعد المعرفى والفلسفى الذى يعكس رؤية سكونية للعالم فى الكتابات التى تناولت نظرية المحاكاة، مما يكشف عن الطابع المثالى فى تطبيقاتها فى النقد والإبداع، لأن المحاكاة فى الفن هى محاكاة الموضوع الجمالى فى جوهره وكليته، أى محاكاة للمثل الأعلي وللمطلق الأخلاقى، وعلى الرغم من أن الصياغة الكلية العامة التى قدمها أرسطو للإبداع الفنى كانت مرتبطة بشروط إنتاج الفن فى عصره، إلا أن رؤية أرسطو فهمت في الحضارة الهلينستية على أنها شروط للإبداع، بينما هى ـ فى كتاباته ـ ليست كذلك، ولذا جاء كتاب «فن الشعر» لهوراس(١٩) ليضع قيودا على الفن والفنان، إذ كان همه الرئيسى هو وضع قواعد للفن، وكيفيات محددة لآليات الكتابة، وبدلا من أن تفتح الآفاق للفن، أغلقت كل الأبواب، ولقد كان الفكر الجمالى المعاصر مجاوزا للتفكير الجمالى السابق،

وهذا ما نجده فى تحليلات هيدجر - على سبيل المثال - لكتابات أرسطو حيث توصل إلى أن التفكير الجمالى هو دراسة وصفية تكشف عن موقع الفن من سياق الوجود والخبرة الإنسانية، والفن هو أحد مظاهر تعبير المجتمع عن نفسه، فى أشكال حضارية وثقافية إلى جانب الدين والقانون والفلسفة، ففلسفة الفن المعاصر لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفنانين فى تحقق الجمال، وإنما تبحث في الجمال كما هو وكيف عبر عن نفسه واقعيا من خلال الأعمال الفنية، دون أن تضع شروطا مسبقة للإنتاج الفنى(٢٠) وإذا كانت نظرية المحاكاة تهتم بالموضوع بوصفه جوهر العمل الفنى، فإن النظرية الشكلية تهتم بالشكل ذى الدلالة Significant Form أى تهتم بالأداة أو الوسيط الجمالى الذى يقدم الفنان إبداعه من خلاله، وحجتها فى ذلك أن الفنان يفكر من خلال وسيط فنى معين، ويشتمل هذا الوسيط على عناصر حسية معينة، وهى الألوان والأصوات والكلمات والكتلة ويقوم الفنان بترتيب المادة والربط بينها ، وقد أكد بندتوكروتشه B. croce وبين أن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن المادة الوسيطة التي يعمل من خلالها، فالحدس الفنى لا يوجد إلا مرتبطا بالوسيط المادى، مثلما لا يمكن أن توجد كلمات شعرية منفصلة عن كلمات القصيدة

وإيقاعها وتنظيمها الداخلى(٢١).

ونلاحظ فى النظريات التى سادت الفكر الجمالى فترة طويلة منذ العصر اليونانى حتى كانط أن كل نظرية كانت تركز على عنصر ما من عناصر العمل الفنى كما أن كل نظرية طرحت أسئلة مختلفة عن الإبداع الفنى، وارتبطت بمرحلة ما من تاريخ الفن ، فمثلا نظرية المحاكاة أو (نظرية الماهية) أو المثل الأعلى تقوم بتحليل الفن الكلاسيكى المعاصر لها، وتقوم الشكلية بتحليل الفن التجريدى فى حين ارتبطت النظرية الانفعالية بالفن الرومانسى والسبب الذى يجعل هذه النظريات محدودة، أنها لا تنفذ بنا إلى صميم العمل الفنى وتركيبه الداخلى، وإنما تحيلنا إلى خارجه، وهذه الاحالات لا تجعلنا نناقش الإبداع فى الفن، وإنما نناقش موضوعا آخر هو الدافعية للإبداع، وهو ما قد يتماس مع العمل الفنى فى بعض العناصر، لكنه لا يشكل القيمة الحقيقية فيه.

وقد حدث تحول مهم فى الفكر الجمالى بعد ذلك، نتيجة الحاجة إلى تقديم تفسيرات مختلفة للإبداع، مع الاستفادة مما أتاحه تقدم العلوم الإنسانية فى فهم الظاهرة الجمالية، وموقعها من الحضارة المعاصرة، مع تأكيد تفرد العمل الفنى وتكامله، ودراسة الإبداع لدى المؤلف والقارىء والناقد ويرجع هذا التحول

فى الدراسات الجمالية إلى جهود كانط(١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) وهيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) لأن كتاباتهما أثارت قضايا لم تكن مثارة من قبل على هذا النحو، مثل: الشكل والمضمون فى العمل الفنى، وتصنيف الفنون والأنواع الأدبية، والجميل والجليل، وماهية الفن وصلته بالواقع ،وطبيعة العمل الفني، والفن والإبداع الثقافى للأمة، وتاريخ الفن وتاريخ الوعى الإنسانى، والموهبة وهل هى استعداد عقلى أم تراكم خبرة ومعرفة، وتحول علم الجمال من علم معيارى إلى علم وصفى(٢٢). مثل هذه القضايا وغيرها أتاحت للدراسات الاستطيقية المعاصرة أن تتطور إلى ما هى عليه الآن. إن رؤى كانط وهيجل قد وضعت الفن فى سياق التعبير عن تنامى وعى الإنسان بذاته وواقعه ووضعت الفن كظاهرة بشرية إلى جانب مؤسسات الدولة التى يبدعها الإنسان لتحقيق حلمه. مما مهد لظهور مدارس متباينة فى الفن، منها ما يهتم بالبعد الاجتماعى والسياسى مثل محاولة شارل لالو فى كتابه «الفن والحياة الاجتماعية» الذى يفسر الفن فى ضوء العلاقات القائمة بين الفن والمجتمع(٢٣) مما ساعد على ظهور الاتجاهات السوسيولوجية في الفن مثل اتجاه جولدمان والنظرية النقدية لدى مدرسة فرانكفورت والبنيوية والسيميولوجيا وغيرها من الاتجاهات المعاصرة.

(٦)

اهتم علم الجمال المعاصر بالخبرة الجمالية لدي المتلقي واعتبرها خبرة إبداعية مماثلة لخبرة المبدع، لأنها تعيد بناء العمل الفني وتركيبه على نحو خاص، ولذلك تختلف الخبرة الجمالية عند تلقى العمل الفني وتتميز بموقف خاص عن الموقف العملى الذى يتخذه الإنسان فى حياته اليومية وظواهرها فى الخبرة العادية، لأن الإنسان فى الخبرة العادية ينظر للأشياء نظرة مرتبطة بمصالحه المباشرة، ويسعى من خلال نظرته إلى أن يدخل فى سياق السلطة الاجتماعية بأشكالها المختلفة ويرتب سلوكه بما يسهم فى ممارسة التسلطية فى محيطه الخاص، بل ممارستها على نفسه - دون وعى - ليجد له مكانا فى الوجود الاجتماعى(٢٤) بينما فى الخبرة الجمالية يحاول الإنسان أن يتحررمن أسر التسلطية، سواء تلك التى يمارسها الإنسان على نفسه، أو يمارسها النظام القانونى والاجتماعى والسياسى والأسرى عليه، ويتحرر من المنفعة بصورتها الكمية المباشرة، وإقبال الانسان الحر على العمل الفنى - (لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان الحر على العمل الفنى - لأنه ليست هناك قوة تقهر الإنسان على قراءة عمل أدبى ما ، مادام لا يشتغل بوظيفة تربطه بهذه الأعمال الأدبية) - محاولة لممارسة الوجود الحر الذى

ينمي مختلف جوانب الذات الإنسانية.

وقد اختلف علماء الجمال فى تحديد طبيعة الخبرة الجمالية عند المتلقى، وعلاقتها بخبرة الحياة اليومية بين الاتصال والانقطاع فهناك اتجاه يرى أنها متصلة بخبرة الحياة اليومية ولكنها تتميز بالدقة في النظام والتركيب مثل ريتشاردز(٢٥) وجون ديوى الذى يرى أنها تمثل أسمى الخبرات التي يعيشها الإنسان لما تتميز به من حرية، ولكنها مماثلة للخبرة اليومية وهو يوسع من دائرة الخبرة الجمالية ليجعلها تضم كل سلوك إنسانى يحقق التفاعل البناء بين الإنسان وبيئته ، وإذا كان الإنسان ينظم عالمه وبيئته وفقا لحاجاته، فإن هناك تنظيما مماثلا يحدث فى النشاط الفنى لدى المتلقى حيث يعيد تنظيم المادة الفنية المتاحة على نحو يحقق له فى النهاية متعة استطيقية Aesthetic pleasure لأن المتذوق لا يقف عند حد التذوق السلبى، ولكنه يعيد بناء ما حققه الفنان من تصميم وتنظيم، بحيث يجعله متآلفا ذا دلالة، وهذا يعنى أن المتلقى يشارك فى إنتاج الدلالة فى العمل الفنى، وهذا الاتجاه يرى أن الخبرة الجمالية عند المتلقى خبرة إنسانية، تعكس الظواهر الاجتماعية فى الحضارة التى ينتمى إليها ، وأنها ليست منقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة.

وهناك اتجاه آخر يرى أن الخبرة الجمالية لدي المتلقى منقطعة الصلة عن خبرات الحياة العملية، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر الألمانى فريدريش شيلر(١٧٥٩ ـ ١٨٠٥) الذى قدم نظريته الجمالية وربطها بنظريته فى اللعب، والمقصود باللعب هنا، كل نشاط إنسانى حر، تحقق فيه الذات نفسها في الشكل، والعمل الفنى فى جوهره هو شكل صياغة من خلال ما هو متاح من إمكانات(٢٦).

وقد استفاد فالتر بنيامين(١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) من نظرية شيلر ودفعها إلى أفق أرحب حين ربط خبرة الإبداع عند المتلقى بالتحرر من أسر العلاقات الاجتماعية والاقتصادية التى تدفع الشخص إلى السير في طريق المنفعة المباشرة المرتبطة بحدود ذاته الضيقة والتى تسجن الفرد فى أسر مطامعه الخاصة به، بينما فى العملية الإبداعية يسعى الإنسان إلى الحصول على خبرة جديدة، وصياغة لمشاعره الحرة يحاول بها الانفلات من عالم التسلط الذي يعيش فيه، وذلك يتم عن طريق دراسة الزمان فى عملية التلقى، وكيف أنه مختلف عن إيقاع الزمان في الحياة اليومية، ويقوم المتلقى أيضا بإضفاء الطابع المقدس على الأماكن التى يمارس فيها أو عنها خبرة جمالية وهذا التقديس للزمان والمكان أو إضفاء الطابع الأسطورى الخاص بهما، يجعل خبرة

الإبداع فى تلقي العمل الفنى مختلفة عن سائر الخبرات فى الحياة اليومية التى تقاس بصورة كمية مباشرة(٢٧).

وقد أثر بنيامين على كثير من علماء الجمال المعاصرين فى صياغة نظريتهم عن الإبداع الفنى، بوصفه شكلا مستقلا عن الحياة اليومية لأنه يعمل على نفى سلب هذه الحياة ونقدها. ولا يتسنى للإنسان نقد هذه الحياة، إلا إذا تحرر من أسر قيود المطالب وصورة الحياة السائدة، فالإنسان فى عالم الدولة مرتبط على نحو عضوى بشبكة اجتماعية واقتصادية تجعله يتصرف فى سلوكه على النحو الذى يتيح له التواجد في هذا العالم، واللغة الوحيدة التى تتيح له التواجد هي لغة التسلط والقهر، بمعنى ممارسة السلطات التي يخولها له المجتمع، ويبدأ الانسان فى ممارسة هذه السلطة وذلك القهر على نفسه أولا ، ثم تتطور الممارسة إلى المحيطين به، وهكذا ، ولذلك فالفن (أو خبرة التلقى) هو الاستثناء الوحيد من ممارسة هذا التسلط، والفن هنا ليس ضرورة وجودية، أو اجتماعية أو نفسية فحسب، وإنما هو ضرورة سياسية أيضا، ذلك لأنه يقوم بنقد الثقافة - (الثقافة هنا بمعنى صورة الحياة التى يسعى المجتمع إلى تحقيقها، ومن ثم يتبناها الأفراد أيضا) - التى ترتكز عليها صورة السلطة القائمة فى المجتمع، لأن صورة السلطة هى التى تجعل الأفراد

مشدودين بشكل عضوى لممارسة التسلط بشكل هرمى، والإشكالية هنا ليست فى الأفراد، وإنما فى صورة الحياة التى ترغم المجتمع علي تبنى شكل معين للدولة، والفن بهذا المعنى هو فتح آفاق جديدة وصور أخرى للحياة، والمتلقى يمارس هذه الخبرة، لأن فعل التلقى فعل حر تلقائى له بنية زمانية خاصة، ومكان له صفة الأسطورى والمقدس.

وتتكامل نظرية بنيامين هذه مع جهود كل من : جورج لوكاتش وهربرت ماركوزة، وتيودور أدورنو وهوركهايمر وهيبيرماس.

ومن الاتجاهات التى ترى الخبرة الجمالية لدى المتلقى مستقلة ومنقطعة الصلة عن سائر خبرات الحياة اليومية، ولها طابع خاص، الاتجاه الفينومينولوجى الذى يمثله من علماء الجمال المعاصرين وارتيجاجاسيت Ortegay Gassat ورومان انجاردن وميكيل دوفرين ولقد اهتم هذا الاتجاه بالمتلقي بشكل خاص حتي وصل الأمر فيه إلى القول بأن الجهد المبذول فى إنتاج العمل الفنى لا يقل عن الجهد الذى يبذله المتلقى، لاسيما حين يعيد القارىء ترتيب العمل من خلال التخيل الخلاق الذي هو فعل لاشعورى يقوم به المتلقى لكي يتواصل مع العمل الفنى فالعمل الفني يختص المتلقى من الجوانب الواقعية للحياة

الإنسانية، لأن الإنسان يكسب الأشياء دلالات جديدة من خلال معطيات شعوره، وتقوم خبرة الإبداع فى تذوق العمل الفنى عنده علي تكوين صورة، أو شكل عن الانفعالات أو تعبير منطقى عنها، وهذه الصورة ليست الانفعالات ذاتها، لأن المتلقي يعيد بناء الانفعالات التي يقدمها العمل الفنى علي نحو يخرجها من دائرة الانفعالات في الحياة اليومية، ويدخلها فى دائرة الوعى والخيال الخلاق الذى يصوغها - بدوره - فى صورة جديدة.

ولعله يجب علينا في هذا الصدد، أن نشير إلى محاولة يحيى الرخاوى في قراءة الشحاذ لنجيب محفوظ على أنها تقدم تشريحا لانفعالات الاكتئاب(٢٨) وقد تراجع الرخاوى عن هذه القراءة فيما بعد وتجاوزها فى تقديم خبراته الإبداعية لقراءة النصوص الأدبية وكانت قراءته حينذاك تتوقف عند الانفعالات وتغفل الصورة وبالتالى يفسرها القارىء/ الرخاوى من خلال ذاكرته العلمية المدونة، ومعنى هذا أنه كان يحيل النص إلى خبرة الحياة اليومية التى يقابلها بوصفه طبيبا، وبالتالى كان يرى أن خبرة المتذوق متصلة بخبرات الحياة اليومية علي النحو الذي كان يراه جون ديوى فى تفسيره لخبرة التذوق للعمل الفنى عند المتلقى ، بينما (الشحاذ) من حيث هى عمل أدبى صورة للانفعال، وليست الانفعال ذاته، إنها تتضمن وعيا به، وإعادة

بناء وتنظيم له، بحيث يأخذ الانفعال شكلا (Form). فتعدد المستويات له طابع السلب بخبرات الحياة اليومية.

هذا النوع من القراءة لا ينطوى على تحرر القارىء على المستوى الإنسانى للذاكرة التى غرسها المجتمع فيه، ولم تكن تحمل طاقة إبداعية فى إعادة بناء النص فتجاوز مستوى الخبرة اليومية، بل تشد النص إلى هذه الخبرة، وبدلا من اكتشاف الدلالة من خلال الشكل، قامت بأسر النص، وبرغم تحول الرخاوى من وضعية جون ديوى إلى فينومينولوجيا لانج، فإن هذا النقد ظل محصوزا فى القراءة النفسية للأدب، لاسيما أن الأعمال الأدبية تغرى بتفسيرهامن خلال النظريات النفسية، مما يعنى أسر العمل الفنى فى سحر الذاكرة، والنأى به عن منطقة الخيال، وجعل المتلقى يتجاهل الانفعال الجمالى فى القراءة، ويخلط بين الانفعال الجمالى - التى يقوم على الخيال - والاحساس بالأشياء الذى يقوم على المعرفة الكمية المحسوسة والمشتركة بين الناس بينما الخيال ليس واحدا بين الناس ولكنه متنوع بتنوع الثقافات والخبرات.

إن سجن العمل الفنى فى أسر الإحساس - الإدراك الحسى - فقط يجعل من العمل موضوعا لمعرفة محدودة فحسب، فنرده إلى الذاكرة التى تمتلئ بما هو جاهز لدينا من تصنيفات بينما

الانفعال الجمالي يجعل المتلقي يعيد بناء العمل الفني على نحو خلاق مثلما فعل الرخاوى - بعد ذلك - في قراءته للحرافيش فمارست ذاته خبرة الإبداع في تحليل الموت، أى صورة الموت، واهتمت بالرواية بوصفها صورة لها مستويات متعددة التراكيب، والقراءة - هنا - ليست تحررا من الواقع فحسب، وإنما إعادة بناء لصورة جديدة، تظهر خصوصية المتلقى وإبداعه، على الرغم من استقلال العمل الفني، إلا أن العمل الفني ليس حياديا كالعلم، ولكن العلاقة الخاصة بين المتلقى والنص تظهر في الاهتمام بالشكل بوصفه القاسم المشترك بين المبدع والمتلقى، وهو محور الخيال لدى كل منهما ، لأنه يجعل التأثير والانفعال لدى المتلقى مختلفا عن الانفعال والتأثير الذى يستجيب فيه الإنسان لأحداث الحياة الواقعية، وذلك لأننا في الفن نتعامل مع موضوعات وأشخاص على مستوى الخيال البناء، وتتيح المسافة النفسية بين القارئ والنص حرية للقارىء في إعادة بناء النص، وإذا انتفت هذه المسافة افتقد القارئ القدرة على ممارسة خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني وأضحى العمل الفني نوعا من التغييب للقارئ، بينما تتيح المسافة النفسية أن يكون حضور القارئ مساويا لحضور الكاتب لكى يدير حوارا معه ويقدم خبرته الإبداعية في تلقى العمل الفنى علي نحو خاص به تماما.

وتعاطفنا مع الأعمال الفنية لا ينبغى أن يتعارض مع وجود مسافة نفسية وعقلية تتيح للوعى والخيال الحرية، ولذلك فإن بعض الفنون تتيح وجود هذه المسافة نتيجة لطبيعتها المكانية أو السمعية، بينما لا يتيح بعض هذه الفنون هذه المسافة، وتشترط نظرية بريخت فى علم الجمال وعى المبدع - أيا كان نوع الفن - بهذه المسافة النفسية بين العمل الفنى والمتلقى، بل عليه أن يسهم فى خلقها بكافة الوسائل ولقد لجأ بريخت فى المسرح والسينما إلى التغريب، وخلق التنافر بين الوحدات التى يتكون منها العمل الفنى بحيث يظل وعى المتلقى يقظا مشاركا فى إنتاج النص. وقد تعمد بريخت هذا فى المسرح، حيث كان يستخدم الأقنعة، وتعمد هذا فى السينما أيضا فليست السينما لديه الفن الذى يقوم على التأليف بين الفنون وإنما هى فن التنافر بين الفنون لأن التأليف والانسجام بين وحدات العمل الفنى يسقط المسافة النفسية بين المتلقى والعمل الفنى ويحرمه من استخدام وعيه في بنائه العمل الفني، فقدم - فى فيلم سينمائى قام بإخراجه «يوم في حياة عامل عاطل» - موسيقى مبهجة مرحة تتناقض مع حالة العامل الحزين حتى لا يستسلم المتلقى لحالة الحزن التى تكتنف العامل، وتجعله ينغمس فى تيار الخبرة اليومية ولا يتحرر منها، ولعل فى موقف بريخت بعض

المغالاة فى الحرص علي وجود هذه المسافة النفسية، مما جعل المفكر المجرى لوكاتش يختلف معه حول تصوره لكثير من القضايا الجمالية.

وهناك اتجاهات جمالية كثيرة اهتمت بدراسة خبرة الإبداع عند المتلقى، من جوانب مختلفة، بالإضافة إلى الاتجاهات الرئيسية التى أشرت إليها سابقا، فهناك اتجاه آخر هو اتجاه الاستطيقاالفسيولوجية Aesthetic physiological يستخدم العلوم التجريبية لدراسة جوانب الخبرة الجمالية عند المتلقى وكيف ترتبط بالنشاط الحسى عند الإنسان ، ويلاحظ علماء الجمال فى هذا الاتجاه أن لحاستى البصر والسمع قيمة تقود سائر الحواس الأخرى فى استقبال العمل الفنى ، وذلك لأن هاتين الحاستين أكثر قدرة على فهم الأشكال المجردة، وعلى الكشف عن طبيعة العالم الداخلى للعمل الفني، وامتدت الدراسة إلى فهم دور الإحساس فى إدراك فنون مثل العمارة، وقد ذهب بعضهم إلى القول بأن هناك إحساسات عضلية لحركة أجسامنا تحدث فى داخل الإنسان عندما يدرك الأشكال الخارجية وأطلقوا عليها اسم المحاكاة الداخلية للأشكال الخارجية.

وأخيرا فإن الإبداع لدى المتلقى/ القارىء يتوقف على مدى إيجابياته فى تلقى العمل الفنى، لأن التأمل السلبى يجعل المتلقى

مجرد مشاهد للعمل الفنى، بينما التأمل الإيجابى يجعل المتلقى مشاركا فى الإبداع.

(٧)

اهتم علم الجمال المعاصر بالناقد بوصفه متذوقا للعمل الفنى ، لكنه متذوق متميز عن المتذوق العادى، لأنه لا يكتفى بالتلقى فحسب، وإنما يجاوز ذلك إلى الفهم والتفسير والتوصيف أيضا، ولذلك فاللغة والتذوق عمليتان متصلتان ومتداخلتان تماما، وخبرة الإبداع فى النقد ، مرتبطة بخبرة التذوق على المستوى الوجودى والمعرفى والإنسانى والتذوق ليس مجرد عملية استقبال سلبى للعمل الفنى وإنما هو تقبل إيجابى مشارك، ويفترض فى المتذوق القيام بعمليات إيجابية مثل القدرة على الاختيار والانتباه لعناصر الجمال ولخصائص العمل الفنى، وإذا اكتفى الناقد بهذا فإنه يكون مجرد متذوق للعمل الفنى، فإن ما يميز الناقد عن المتذوق هو القدرة التى يكتسبها الأول من خلال خبراته المتعددة بالأعمال الفنية، القدرة التى تساعده على تحديد موقع العمل الفنى من التطور الثقافى والجمالى للأمة التى ينتمى إليها أى أن عليه إدراك التطور الحضارى والسياسى والاجتماعى من خلال الأشكال الفنية التى يقوم بدراستها ثم

يحاول استخلاص الفكر الابداعى الكامن فيها، وهذا يتطلب قدرات إبداعية خاصة لا يمتلكها المتذوق الذى يعيد بناءالعمل فحسب.

ولكن هناك من يزعم أن النقد يدرس العناصر المختلفة التى ترتبط ـ من بعيد ـ بالعمل الفنى على نحو أو آخر، وأزعم أن هذا بعيد عن النقد من منظور علم الجمال المعاصر، الذى يركز على العمل الفنى بوصفه بؤرة الاهتمام أما أن ينصرف النقد عن ذلك، ويهتم بالفنان الذى أبدع العمل الفنى أو دراسة العصر، أو المجتمع، أو طبيعة الواقع الذى يعيش فيه الفنان، فهذا معناه استنطاق الفن بما ليس فيه.

ويرى كثيرون من علماء الجمال أن مثل هذه المعرفة «عن» العمل الفنى معرفة قاصرة لا تؤدى إلى النفاذ إلى طبيعته.

إن الناقد الذى يمارس هذا الضرب من النقد يعيش فى سجن المعلومات المدونة فى الذاكرة ومن الحق أن هذا النوع من الدراسات يبطل فاعلية النص فى العصر، لأنه يسجنه فى تاريخه الخاص الضيق، فلا يفجر ما فيه من دلالات كامنة، لا تتضح إلا بقراءتها لصالح العصر، ويجعل نقد النص محدودا بحدود المعرفة المدونة ويصبح النقد مجرد شرح وتفسير، ويشيع في ثقافتنا مثل هذا النقد حيث يتصرف الناقد / المتلقى عن

العمل الفني وبنائه ومعانيه إلى شرح النص، والفنان الذى أنتجه وحياته، وطبيعة العصر، والمجتمع الذى ينتمى إليه، وإشكاليات الواقع والمجتمع، ويجعل هذا كله مدخلا للحديث عن موضوع العصر الفنى، وهي ممارسة نقدية لا تسهم في كشف الإمكانات القائمة فيه، بل تخلق حجبا كثيفة تعوقنا عن التواصل معه.

والنقد فى منظور علم الجمال المعاصر ليس ضد التفسير لكن التفسير - أيا كان منظوره - يأتى فى مرحلة لاحقة بعد الفهم ففى منهج جولدمان نبدأ بتحديد البنية المركزية للعمل الفنى من خلال لغة هذا العمل ، ثم نبحث في مرحلة التفسير عن العلاقة بين بنية العمل الفني وبنية المجتمع أو الثقافة التي ينتمي إليها النص، بهدف الوصول إلي تحديد «رؤية العالم» وهذا لا يتأتى إلا بفهم العلاقة بين لغتين.. واللغة هى صياغة شكلية للوعى والتفكير ومن ثم لرؤية العالم. ولذلك فالمرحلة الأولي فى تحليل الشكل ضرورية لفهم أى عمل فنى، ولكن أن نبدأ بالتفسير دون الفهم، فهذا معناه عزل النص وعدم اكتشاف جوانب التماثل أو التضاد مع البنية الاجتماعية وهذا ما يجعل النقد يعود إلى القراءة الانطباعية، التى تستدعى من الذاكرة ما يسهم فى إثقال العمل الفنى برؤى لم ينطق بها، وإنما هى رؤى الناقد التى يسقطها عليه.

(٨)

اهتم علم الجمال المعاصر بتفسير خبرة المبدع فى إنتاج أثره الفنى، وقدم المنظرون نظريات عدة فى هذا المجال، بعضها يعتمد على أساس فلسفى أو أساس ميتافيزيقى وبعضها يستند إلى أبحاث علم النفس الذي يهتم بتوصيف الكيفية التي يحدث بها الابداع، أو تحليل أثر الظروف الموضوعية والذاتية على المبدع ويكفى أن نشير إلى المعني الفسلفى للإبداع والمعنى الجمالى، فالمعنى الفسلفى للإبداع مفاده أن الحياة والوعى يتسمان بالابتكار ، ابتكار للأشكال الفنية والأفكار، أما المعنى الجمالى فهو إنتاج عمل فنى أصيل متمتع بحياة خاصة منفردة، أما المعنى اللاهوتى للخلق فهو الخلق من العدم، بينما الخلق الفنى ليس خلقا من عدم، وإنما إبداع من خلال الإمكانات المتاحة في الواقع، أما المعني النفسى للإبداع عند فرويد فهو أن الفنان ليس شخصية متفردة ، وأن الخلق الفنى هو البديل عن اللعب الطفولى، ذلك لأن الإنسان لا يتخلى عن طفولته ومن ثم فإن الخلق يقترب من التوهم ،فالتوهم ـ لدى فرويد ـ هو صورة من صور الخيال الخلاق، حيث الفنان يصنع التركيب الشعرى لعناصر موجودة فى الواقع، ولما كانت رؤية فرويد للإبداع تعتبر الآن من كلاسيكيات علم النفس الذي ينحو منحى تجريبيا فى

دراسة الإبداع، فإننا لن نتوقف عندها كثيرا، لان دراسات مصطفى سويف عن العبقرية والفن والإبداع، فى كل فن على حدة، قد قدمت إسهامات فى ذلك المجال. وما نريد أن نركز عليه ـ فى هذه الدراسة ـ هو دراسة الإبداع من منظور علم الجمال المعاصر دون الوقوع فى تكرار ما هو سائد فى الدراسات الرائدة التى وضعت الخطوط الأولى لدراسة هذا الموضوع.

وقد قرنت مدرسة فرانكفورت إشكالية الابداع بإشكالية الحداثة علي نحو ما نرى فى جهود هيبرماس، وأصبح مصطلح الحداثة يماثل مصطلح الإبداع، وهو نمط فى التفكير وأسلوب فى الحياة يسعى لخلق صورة أفضل، ونفى للصورة القائمة فى الوجود وأصبحت كلمة «الشعرى» لا تطلق على العمل الإبداعى فقط فى الإنتاج الفنى، وإنما على كل شكل من أشكال الحياة يحقق الحداثة، وينفى الصورة القائمة والفن ـ بشكل عام ـ صورة من صور نفى الحياة القائمة ، لأنه خروج على النظام القائم فى الحياة اليومية القائمة على المنفعة والكم، والتبعية، لما هو سائد، بينما جوهر الفن هو التحرر والتجاوز لما هو سائد.

والإبداع بهذا المعنى هو منطق جدلى للنفى Negative dia-lactic وهو يعنى الحداثة الفلسفية التى تعادل التحول الثورى في نقد الثقافة السائدة تلك الثقافة التى جعلت الإنسان يرتكز

إلى مفاهيم وحيدة الجانب عن العقل، والإنسان، والوجود، أى جعلته إنسانا ذا بعد واحد، غير قادر على نقد الحياة اليومية المنغمس فيها، فالإبداع فى المجتمع يعنى نفى الواقع ونقده، أما الأعمال الفنية التى تكرس الواقع، وتداعو إلى العودة إلى الماضى التاريخى فهى لا تتصف بالإبداع لأن الإبداع مرتبط بالحداثة، التى هى تغيير شمولى للبنى الثقافية وأساليب التفكير والسلوك ولذلك فإن معيار الإبداع فى الفن هو قدرته على الانفلات من أسر لعبة الحياة اليومية وقوانينها السائدة والعمل الفنى وحده هو الذى يطرح معنى الإبداع وخصوصيته، فمن المعروف أن هناك اتجاهات جمالية اهتمت بسيرة الفنان بوصفه منتجا للعمل الفنى ودليلا على الابداع، بينما تركزت أبحاث علم النفس عند جان بياجيه على أن الوعى لا يتطابق مع السلوك(العمل الفنى) أى أن الوعى يتجاوز السلوك دائما، وبالتالى فإن وعى الفنان ليس دليلا على الإبداع، لأن العمل الفنى هو التحدى الحقيقى للإبداع ، إن وعى بلزاك الارستقراطى أنتج أعمالا أدبية تقف ضد الطبقة التى ينتمى إليها، وعلى المستوى الفلسفى كانت الاتجاهات التى تهتم بالمبدع تعتمد على نظرية العبقرية بوصفها مصدرا ميتافيزيقيا للابداع، وهى صورة من صور «الهوس» الذى أشار إليه أفلاطون فى محاورة «فايدروس» ولكن تم تجاوز

هذه النظرية عند هيجل حين آشار إلى الموهبة وضرورة تعلم الدرس المستمر، لكى يستفيد الفنان من موهبته فى إنتاج الأعمال الفنية ، أما الاتجاهات الماركسية وغيرها من الاتجاهات ذات الطابع الاجتماعى، فقد اهتمت بالبيئة أو المجال العام للمبدع أو العوالم التي يشير إليها النص، وقد تطورت هذه الدراسات ـ لدى جولدمان ـ إلى سوسيولوجيا الإبداع، وخرجت من فكرة المجتمع بوصفه مفهوما عاما إلى المجتمع الذى يتشكل فى بنية فنية تفصح عن أبنية المجتمع المختلفة، وكان هذا التحول دليلا علي النص هو الوحيد القادر على أن يكون سيرة مبدعه الخاصة وهو الوحيد الذى يحدد الخطاب الثقافى للقوى الاجتماعية داخل الأمة. وتعكس أشكال الأدب والفن تطور الوعى بصياغة همومه وقضاياه، فالشكل هو العنصر الاجتماعى فى الفن على حد تعبير لوكاتش لأنه يصوغ هموم الوعى صياغة دقيقة مرتبطة بثقافة المجتمع البصرية والسمعية، والعمل الفنى بهذا لايدل على الفنان فحسب، وإنما يدل على ثقافة المجتمع، ويكشف عما إذا كانت الثقافة تسعى للثبات أو الحركة، ومن ثم فإن قراءة المتلقى هى إعادة إنتاج على نحو مبدع يتيح للنص حركية وفاعلية فى الحياة اليومية، ولذلك يكثر علم الجمال المعاصر من استخدام تعبير العمل الفنى المنغلق على ذاته،

والعمل الفنى المفتوح الذى يسمح بإعادة القراءة والإنتاج والإبداع من جديد والنص المغلق هو النص الذى يعتمد على مفاهيم لاتزال سائدة فى الواقع أوالماضى التاريخى ، ولا يمكن إنتاج دلالة جديدة من خلاله، بينما النص المفتوح يتيح للقارىء إنتاج الدلالة، ويفتح الأفق أمام التفسيرات الجديدة.

الهوامش

(١) زكريا ابراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر القاهرة ١٩٧١، ص ٣٠.

(٢) تعريف الحرية كما قدمه بعض مفكرى الإسلام، هو: «إرادة تقدمتها روية مع تمييز(والفعل هو ما يصدر عن الارادة : انظر فى تفصيل ذلك: مفهوم الحرية فى الفكر العربى المعاصر : منية الحمامي مجلة الفكر العربى المعاصر، عدد ٧٨ ـ ٧٩ ص ٣٥ ـ ٤٧.

(٣) الحرية والفعل فى القرآن الكريم: أطلق القرآن صفة الجمال على الفعل الانسانى، مثل الصبر الجميل، والفن هو فعل انسانى، وهو ما يعنى أن يتوجه العقل الانسانى إلي تحقيق صفة الجمال، والابداع في القرآن هو ابداع الفعل اليومى الحياتى، وابداع الأعمال الفنية، والثانية جزء من الأول وتتفرع منه.

(٤) تناول جون ديوى موضوع الحرية من منظور اجتماعى وثقافى فى كتابيه الليبرالية والفعل الاجتماعى Liberalism and Social Action(١٩٣٥) والحرية والثقافة Freedom and culture(١٩٢٩) فالمعلم فى المدرسة التقليدية يمثل سلطة عليا تفرض على التلاميذ أشياء معينة بينما المدرسة الحديثة التى تسعى للحرية ترى فى المعلم عضوا فى جماعة يعمل مع التلاميذ ويؤدى وظيفة اجتماعية ويشترك الجميع فى تنسيق مشروع اجتماعي وبذلك تصبح أفعال التلاميذ ذات طابع ايجابى يشارك فى العمل، وتصبح الحرية تنمية مهارات الطلاب.

انظر، أحمد فؤاد الأهوانى: جون ديوى، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٨ص١٢

(٥) يرى اينشتين Einstein فى كتابه The World as I see it (١٩٤٨) أن كل فرد منا لا يعمل بوصفه استجابة لضرورة خارجية فحسب، وإنما وفقا لضرورة باطنية أيضا ص ٢.

(٦) ظهرت فكرة الوعي بالمصير محركا لشخصيات الدراما عند أرسطو فى البداية ثم بعثت هذه الفكرة فى شعر هولدرلينHolderlin وبعض الشعراء الألمان فى القرن التاسع عشر والوعى بالمصير يتضمن الصراع بين الارادة والضرورة والضرورة

هنا تعنى شروط الحرية التى تتحرك وفقا لها ونجد أن لفكرة الوعى بالمصير حضورا قويا لدى جورج لوكاتش وهي الفكرة التى استخلص منها الوعى الممكن والوعى المجرد . انظر فى تفصيل ذلك: رمضان بسطاويسى : علم الجمال لدى جورج لوكاتش الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١م.

(٧) انظر فى معارضة ميرلوبونتى للحرية المطلقة عند سارتر كتابه «المرئى واللامرئى» ترجمة سعاد محمد خضر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد (١٩٨٧).

(٨) بيير بورديو «الرمز والسلطة» ترجمة عبد السلام بن عبد العالى دار توبقال للنشر الدار البيضاء الطبعة الثانية ١٩٩٠م ص ٧٥٢.

(٩)نتبنى الآن المنظومة الفكرية ورمزياتها التى تأتى من الغرب بحجة فهم العصر دون أن يكون لنامنظومة رمزية بديلة، مما جعل الأنا تذوب فى الآخر وبالتالى تفقد حريتها فى ابداع ذاتها، وتقع فى التبعية والتكرار والتقليد.

(١٠) بيير بورديو: الرمز والسلطة ص ٥٦.

(١١) السابق: ص ٥٧ بتصرف من عندنا لفهم طبيعة الأدوات الرمزية كأدوات للقمع والسيطرة.

(١٢) المرجع السابق: ص ٦٠.

(١٣) المقصود بصيغة المعرفة ليس البحث فى الحقيقة المطلقة فهذا وهم وإنما الذات هى التي تخلع ذلك على الأشياء ولذلك يقول نيتشة: إن ميلاد الأشياء من صنع ذلك الذى يتمثل ويفكر ويرد ويشعر بحواسه.. وحتى الذات فإنها ليست سوى اختلاف كباقى الأشياء الأخرى: إنها تبسيط يراد به الإشارة إلى القوة التى تصنع وتخلق وتفكر.

(١٤) بمعنى أن منهج الحقيقة لم يوضع بدافع الحقيقة وإنما من أجل دوافع القوة والهيمنة، انظر تفصيل ذلك فى «مشكلة الحقيقة فى الفكر الفلسفى رسالة دكتوراه مخطوطة لفؤاد زكريا جامعة عين شمس وانظر أيضا عبد السلام بن عبد العالى أسس الفكر الفلسفى المعاصر مجاوزة الميتافيزيقا دار توبقال للنشر الدارالبيضاء ١٩٩١ ص ١٤٦.

(١٥) مطاع صفدى : استراتيجية التسمية فى نظام الأنظمة المعرفية دارالشؤون

الثقافية بغداد الطبعة الثانية ١٩٨٦ ص ٢٦.

(١٦) أن تطلق الاسم هو أن تكون سيدا هو أن تجعل من نفسك سيد الجميع ذكر نيتشة هذا القول فى الفصل الأول من كتابه علم تكوين الأفكار Genalogy وذكره عبد السلام بن عبد العالى فى كتابه مجاوزة المتيافيزيقا ص ١٤٨.

(١٧) أميرة حلمى مطر: مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨٩م ص ١ ومابعدها.

(١٨) هناك أكثر من ترجمة لفن الشعر عند أرسطو منها ترجمة شكرى عياد وترجمة احسان عباس وترجمة ابراهيم حمادة.

(١٩) هوراس: فن الشعر: ترجمة لويس عوض الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

(٢٠) انظر Hegel: Aesthetics Lectures on philosophy of fine Art Trans T.M. Knox Oxford University press 1975. Vol. I P 18.

(٢١) كروتشه: المجمل فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدوربى دار الفكر العربى ١٩٤٧ ص ٤١ ـ ٥٥.

(٢٢) انظر Milton C. Nalm : Aesthetics Experience and its presuppositions. Harper& Brothers publishers New York, 1964 p. 144. 146.

(٢٣) شارل لالو: الفن والحياة الاجتماعية ترجمة عادل العوا، دار الأنوار ـ بيروت: الطبعة الأولى ١٩٦٦م ص ١٠٦.

(٢٤) انظر: M. Horkheimer: Authorit arianism and Thc Family today, in R.N. Anshen ed . The Family : Its Function and Destiny (New York : Harper & Brothers 1949) p. 340.

(٢٥)ريتشاردز: مبادىء النقد الأدبى: ترجمة مصطفى بدوى، الدار القومية للكتب، القاهرة ص ١٤٠.

(٢٦) فريدريش شيلر: رسائل فى التربية الجمالية، ترجمة وفاء محمد ابراهيم الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١.

(٢٧) انظر: H. Arendt, : Introduction, Walter Benjamin - 1882 1940. New York: Schöcken 1969. P. 55.

(٢٨) يحيى الرخاوى: قراءات فى نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢ ص ١٦٧ ـ ١٩١.

(٤)

«فالتر بنيامين» وأثر التكنولوجيا وعلوم الاتصال على الفن

* تنبع أهمية فالتربنيامين Walter Beniamin (١٨٩٢ ـ ١٩٤٠) من تنبئه بأثر التكنولوجيا على الفن، ودور وسائل الاتصال فى تغيير الطابع التفردى للفن، وبالتالى فهو يعايش القضايا التى تثار الآن، ولم يقدم كتاب فى اللغة العربية عنه حتى الآن، رغم أهميته، وأهمية كتاباته فى فهم كثير من الظواهر الفنية والثقافية المعاصرة، وقد التفت إلى جانب فى الفن، لم يلتفت إليه الكثيرون وهو أن الفن ممارسة اجتماعية، وهو سلعة أيضا، يشترك فى إنتاجها ناشرون لتباع فى السوق كى تحقق ربحا ولذلك فإن الوسائط التى توجدها وسائل الاتصال الحديثة تؤثر فى رؤية الفنان وفى تشكيل عمله الفنى، ولذلك فإن مهمة الفنان أن يعيد النظر فى أشكاله الفنية، وفى قوى الإنتاج الفنى المتاحة له، حتى يستطيع أن يطور منها،

فالشكل الفنى عند بنيامين يتجاوز البنية المهيمنة السائدة فى مرحلة اجتماعية معينة، وهذا يجسد قدرة الفن على تحريك الوعى الإنسانى لكى يكون مبدعا ، ويرى أن تحطيم الفصل بين الأجناس الأدبية يساهم فى إيجاد علاقة اتصال جديدة بين الأدب والقارىء.

لكن قبل أن نستطرد فى تحليل آراء بنيامين، يمكن تعريف القارىء به، فلقد ولد فى ألمانيا، ودرس فى جامعة برلين عام (١٩١٢) وفرايبورج (١٩١٣) وركز اهتمامه فى الدرس على الأدب والفلسفة، فكان أول عمل منهجى له دراسة عن هولدرلين (١٩١٥) بدأ بها طريقا طويلا فى الأدب الألمانى الذى نبغ فى نقده وفى جماليات القرن التاسع عشر التى أفرد لها بعض دراساته ومنها دراسته بعنوان «مفهوم النقد فى الرومانسية الألمانية»، وقد نمَّا اهتمامه بالقرن التاسع عشر بقراءاته لبودلير بعد زيارة لباريس التى أحبها ووضعها فى دراسة ثرية وممتعة بعنوان: باريس عاصمة القرن التاسع عشر، وقدم دراسة عن شعر بودلير.

وقد تأثر بأعمال جورج لوكاتش (١٨٩٨ ـ ١٩٧١) وتعرف إلى بريخث فى عام ١٩٢٩، وقدم خلال هذه الفترة دراسة عن رواية جوته «الميول المنتخبة les Affinifes eleitines نقد فيها

إستيفان جيورج ممثل الاتجاه التقليدى فى النقد الأدبى فثارت عليه الأوساط الثقافية ولم ينج منذ ذلك التاريخ من المعارك الأدبية وسوء فهم الأوساط الأدبية، حتى رسالته التى تقدم بها لجامعة فرانكفورت للحصول على الدكتوراه رفضت وكانت بعنوان «أصول دراما الباروك الألمانى» وانضم بعد ذلك إلى مدرسة فرانكفورت، وهى معهد للعلوم الاجتماعية لايزال يمارس دوره الهام فى نقد الثقافة المعاصرة، وتعرف فى تلك الفترة على ماكس هوركهايمر(١٨٩٥ ـ ١٩٧٣) وتيودور أدورنو (١٩٠٣ ـ ١٩٦٩) غير أن المعهد كان قد هاجر إلى الولايات المتحدة هربا من الحكم النازى بينما فضل بنيامين الهجرة إلى باريس، وكتب دراسته الشهيرة: «الفن فى عصر الاستنساخ الآلى» التى نشرت بعد خمسة عشر عاما من وفاته ، فقد فارق بنيامين الحياة سنة ١٩٤٠ عندما اختار أن ينهى حياته بالانتحار، حينما هدده موظف الحدود ـ بعد أن فشلت محاولته عبور الحدود الأسبانية بتسليمه للنازيين، ولم يسطع نجمه بين أعلام علم الجمال والنقد وعلم الاجتماع إلا بعد وفاته، فذاعت شهرته ونشرت جميع أعماله وظهر عدد من الدراسات حول كتاباته.

الفن وأدوات الاتصال

ورغم مرور أكثر من خمسين عاما على كتاباته إلا أنها لا



تزال الأعمال الهامة التى تقدم صورة للفن المستقبلى، لأنه كان خارقا فى تنبؤاته بشأن طبيعة الفن المعاصر، وارتباطه بتقنيات هذا العصر، بالإضافة إلى توصل بنيامين إلى فهم عميق لواقع التغييرات التى تعترى المجتمع البشرى، وكيف تتفاعل وتؤثر فى بعضها البعض لتوليد أشكال جديدة فى الفن، فالسينما من الفنون التى ولدت مع أول نتيجة للتقنيات الحديثة، كذلك فن التصوير الفوتوجرافى مما أدى إلى ظهور أساليب جديدة فى إنتاج الأعمال الفنية واستقبالها زلزلت مجال الفن بأسره إلى الدرجة التى تجعله يقطع الصلة بالمراحل السابقة.

فالفن والأدب اللذان كان لهما على وجه الخصوص فى القرن التاسع عشر طابع فردى، وكانا يتوجهان للفرد ذاته، تم إدماجهما فى القرن العشرين بالاتصال الجماهيرى بما يسميه هوركهايمر وأدورنو «الصناعة الثقافية» فلم يعد الفن مقصورا على هاوى الفن الذى يجمع الكتب النادرة، أو على مجموعة محدودة، وإنما أصبح بفضل وسائل الاتصال الحديثة الفن متاحاً للجميع ، فالحفل الموسيقى «الكونسير» الذى تحضره مجموعة من البشر، يمكن أن يسمعه الملايين عبر الأقمار الصناعية فى أطراف الأرض كافة، وهذا مكسب للفن، وتحول الفن - من وجهة نظر بنيامين - من حدث فردى إلى حدث

جماعى، وأصبحت الإشكالية هل يمكن أن تستفيد أجهزة الإعلام فى تقديمها للأعمال الفنية فى أن تقوم بدور فى تثقيف الحواس لاستقبال الفنون الرفيعة ، القادرة على تحريك الوعى فى الاتجاه الذى ينمى إمكانات الإنسان الروحية والمادية؟

ولذلك يهتم بنيامين بالإعلان وبالتصوير وبالسينما، لأن هذه الأشكال تخرج عن تقديم العمل الفنى المتفرد، وتعتمد على القيمة الاتصالية بين العمل الفنى والجماهير أكثر من اعتمادها على القيمة الجمالية، التى تجعل للعمل الفنى هالة أو عبقا خاصا ينشأ عن تفرده.

والفن المعاصر الذى نواجهه فى ملصقات الشوارع، وفى فن التصوير الفوتوغرافى والسينما هو فن ديموقراطى، تدخلت تقنية إنتاجه لتؤثر فى قيمة العرض، ويتضح هذا بشكل واضح حين تحاول السينما نقل عمل أدبى من خلال تقنية السينما والمشاهد فإنها لا تقدم النص الأدبى كما هو، حيث تنتفى المسافة بين النص والقارىء لأنه يعيد إنتاجه من خلال وعيه المتخيل، وإنما تقدم صورة قابلة للترويج وللاتصال لدى ملايين المشاهدين الذين ربما لم يقرأوا النص الأدبى ، يشاهدون الفيلم وتساهم المشاهدة الجماهيرية نتيجة وجود هذه المسافة فى إزالة الطابع الخاص للنص الأدبى... وقد استحدث بنيامين مفهوما

إجرائيا استتب وشاع فى الدراسات السوسيولوجية للفن، وهو مفهوم العبق Ausa أو ما يميز الأعمال الفنية التى يغلفها نوع من الهيبة والقداسة بفعل تفردها وثقل الدور الشعائرى الذى تلعبه فى المجتمع.

ونتيجة للتطور التكنولوجى والاتصال، بدأت الفنون منذ عصر النهضة بالتخفف من هذا التفرد حتى قضى عليه تماما فى العصر الحديث من خلال وسائل الاستنساخ الآلى، وهذا المفهوم الذى قدمه بنيامين يساعدنا على فهم مجموعة من الظواهر المتعلقة باستقبال الأعمال الفنية وتصنيفها وتقييمها إلى جانب تطوير وسائل الإبداع الفنى نفسها، والفنون فى الماضى كانت مرتبطة بالاستقبال الفردى مما يتسم بنزعة تأملية، بينما ساهمت وسائل التكنولوجيا إلى تغيير هذا الاستقبال الفردى ليتحول لاستقبال جماهيرى مرتبط بعلاقات المدنية التى يعيش فيها الإنسان المعاصر.

أثر التكنولوجيا على الفن

أدت تطورات تقنيات الاستنساخ الآلى إلى تغيير إنتاج الأعمال الفنية تغييرا جذريا، فاللوحة والتمثال أصبح من الممكن عمل صور شديدة التطابق مع أصلهما لا حصر لها ، ولكن مهما تضاهت النسخة المنقولة من العمل الفنى مع الأصل، فإنها

تفتقد عنصرين هما: الزمان والمكان، ذلك أن خدمات العمل الفنى وطبيعته لاتظهر فى النسخ المطبوعة التى تشير إلى زمانه ومكانه، وبالتالى تبين ظروف إنتاجه وموقعه في التاريخ، والزمان والمكان هما محوران أساسيان للتفكير الاستطيقى عند بنيامين، لأن هذين البعدين يحكمان الوضع التاريخى لأى منتج من المنتجات البشرية، فهذا الوجود المتفرد للعمل الفنى يظهر من خلال الأصل الذى يعكس التغيرات التى صادفته من وقع الظروف الطبيعية عليه من خلال الزمن، وهذا ما يظهر فى الأعمال المصورة التى تنتمى لعصر النهضة مثلا، ولا يمكن التعرف على التغيرات الأولى إلا بالرجوع إلى النسخة الأصلية سواء بالتحليل الكيمائى أو بالأشعة، ولا يمكن - بالطبع - القيام بهذه التحليلات على النسخ المصورة من الأصل، وقد أدى استنساخ الأعمال الفنية بكميات ضخمة إلى انتفاء مفهوم الأصالة فى العمل الفنى، لأنه ليس له وجود فى أسلوب الاستنساخ الآلى.

ولكن أسلوب الاستنساخ قدم إمكانات أكبر للفن، عوضا عن الأصالة، فمثلا يستطيع الاستنساخ أن يبرز جوانب فى العمل قد تغفلها العين المجردة، ويمكن عن طريق التكبير والحركة البطيئة للكاميرا أن تتوصل إلى حقائق تغفلها الرؤية الطبيعية،

وعن طريق هذه التقنية أمكن تقريب العمل الفنى من المتلقى، فأصبح عن طريق الأسطوانة نستطيع الاستماع إلى عمل موسيقى تم عزفه فى مدينة تبعد عنا آلاف الأميال، ورؤية الأعمال المعمارية مثل الكاتدرائيات الضخمة من خلال فيلم سينمائى.

وتعددية النسخ التى يسمح بها الاستنساخ الآلى تؤدى إلى خروج العمل الفنى من محيطه الخاص إلى مجال عام يسمح للمتلقى باستقباله فى أى مكان، وقد أدى هذا إلى زلزلة عاتية للموروث الثقافى، فهذه الطريقة فى إنتاج الأعمال الفنية، لاسيما السينما، تؤدى إلى تصفية العنصر التقليدى فى الموروث الثقافى، فحين تعيد السينما إنتاج التاريخ السياسى والاجتماعى والثقافى، فإنها تبعثه وفق المنظور الخاص للعصر الحاضر، الذي تسيطر عليه قيم أخرى غير تلك التى كانت سائدة فى هذا التاريخ، فالسينما حين تعيد تقديم رحلة كريستوفر كولمبس لجزر الهند الغربية، فإنها تقدمه من منظور المكتشف، بينما هو من منظور الثقافة الوطنية لسكان الجزر غازٍ لهم، وساعد الاستنساخ فى تنمية النزعة الاستهلاكية لدى الجماهير فى السيطرة على امتلاك الأعمال الفنية، التى أصبحت متاحة للجميع .. ولهذا تحول إنتاج الأعمال الفنية التى أصبحت

متاحة للجميع إلى عملية تجارية، فاستقطبت الفنون القابلة للاستنساخ ، وتراجعت الفنون غير القابلة للاستنساخ، وأصبحت قيمة العرض، أى إمكانية نسخ العمل الفنى، تأخذ مركز الصدارة على حساب القيمة الجمالية، وأصبح الفن يستخدم أداة للدعاية ولترويج أيديولوجيات تبرر الحروب وتؤدى لشيوع منتجات استهلاكية محددة، وأصبح الفن يستخدم من قبل أدوات السيطرة فى المجتمع حتى أصبح الإعلام ـ ذاته ـ بفضل التكنولوجيا سلطة تعيد صياغة وعى ووجدان الإنسان العادى فى حياته اليومية.

وقد أدى هذا فى واقعنا العربى إلى تقدم فنون التسلية فى التليفزيون والسينما على حساب الفنون الأخرى كالأدب والرواية والشعر، ولعل هذه الأخيرة تحظى بحرية أكثر نتيجة لعلم المسئولين بمحدودية تأثيرها بالقياس للسينما والتليفزيون، اللذين يعانيان من وجود رقابة متعددة، وتخلى الفن بذلك عن وظيفته الشعائرية لصالح الوظيفة السياسية، وبالتالى أصبح الفن أداة للسيطرة والهيمنة بدلا من أن يكون أداة للتحرر.

قيم جديدة فى فن المستقبل

أصبح التأكيد يتم على القيمة الاستعراضية للفن، إلى جانب قيمة قابلية العمل الفنى للعرض عبر وسائل الاتصال، وهذه

القيم لم تكن موجودة فى العصر السابق، فالكاميرا التى كانت تتخذ من الوجه والجسم الإنسانى موضوعا، أصبحت تهتم بالأشياء والمدن، واستعراض قدرات الكاميرا فى تقديم عالم مبهر من الألوان والتشكيل ونتيجة لهذه القيم الجديدة فى الفنون المعاصرة، فإن الفن قد تحرر من أساسه الشعائرى، وفقد مظهر الاستقلال النسبى، الذى تحكمه علاقات جزئية ، ليستشرف آفاقا أخرى خفية، من خلال التخيل، ولهذا يمكن القول إن تقنية الاستنساخ والاتصال قد غيرت من وظيفة الفن الجوهرية، ويمكن إدراك هذا بسهولة عند المقارنة بين الأداء الفنى الذى يقدمه ممثل المسرح، وممثل السينما، فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحى، بينما الثانى تقدمه الكاميرا من خلال لغة بصرية تقوم على المونتاج، واستخدام عدسات التصوير من زوايا معينة، فممثل المسرح أقرب للقيم الشعائرية للفن التى تقوم على المعايشة، بينما يلتقى ممثل السينما بالجمهور من خلال الكاميرا، فيظهر تفرد ممثل المسرح بحضوره الفنى، بينما حضور الممثل يقوم على تقنيات السينما، وقد تنبهت شركات الإنتاج السينمائى لهذا، لذلك فهى تقوم بعمل (هالة) اجتماعية للممثل السينمائى من خلال أجهزة الدعاية، لكى يصدق المشاهد ما يراه على الشاشة وتحول الممثل إلى أسطورة

معاصرة، وهذا ناتج من أن هناك إحساسا عميقا بالغربة يعترى الممثل أمام الكاميرا، وهو نفس الإحساس الذى يشعر به المرء أمام صورته فى المرآة، فالممثل أمام الكاميرا يواجه جمهور المستهلكين الذين يمثلون السوق، ويقدم لهم عمله وكيانه ووجدانه، وهو يتصل بهم عبر قنوات محددة للاتصال، ولكنه منفصل عنه، كماتنفصل مصانع الإنتاج عن أماكن المتسهلكين، فالسينما تحاول تعويض ضمور «هالة» فنان المسرح فى السينما من خلال بناء مصطنع لشخصية الممثل خارج الاستوديو، لتوجد نجومية تحتفظ بسحر الشخصية الآسرة.

ونتيجة لهذه التغيرات فى التقنية، والتى أثرت على إنتاج العمل الفنى، حتى أنه فى بعض الفنون أصبح يستخدم «الحاسوب» على نطاق واسع فى الإعداد الدرامى، وفى تصميم كثير من الأعمال الفنية، وأدى هذا إلى فقد التمايز الذى يفصل بين المؤلف والجمهور، وأصبح الإنسان العادى، الذى أصبح بمقدوره الحصول على هذه الأدوات التكنولوجية يتطلع لكى يؤدى دورا فى السينما ، أو يظهر فى الصحف أو يمارس دور الكاتب فى الصحيفة، مما أدى إلى ظهور تقييم جديد للكفاءة الفنية لدى المبدع، فهو ليس الذى يحافظ على استقلاله، ويتجاوز المحاكاة إلى الإبداع والخلق، وإنما هو من كان قادرا على أداء

دوره المهنى فحسب.

ويبقى أن نشير إلى أن تقديم فكر بنيامين يعنى إثارة هذه القضايا فى واقعنا العربى، الذى لم يلتفت بشكل كاف لطبيعة العلاقة بين الفن والتكنولوجيا وأدوات الاتصال، هذه الأخيرة التى تتيح بدورها كماً من المعلومات لم يكن متاحا من قبل، وبالتالى فإن هناك صورة مختلفة للمتلقى فى عصرنا الراهن عن المتلقى التقليدى.

فلم تتم دراسة تأثير هذه التقنيات الفنية فى توصيل الأعمال الإبداعية على تحديد مساحة التخيل لدى الطفل، وقد كانت تلك المساحة واسعة فى الفنون السمعية مثل الشعر والقصة، وتضاءلت مع فنون التجسيد البصرى، وهل يؤدى هذا إلى بنية تخيلية مختلفة عن تلك التى كانت موجودة؟... ولماذا لم يهتم الفكر العربى المعاصر بفلسفة التكنولوجيا والاتصال والمعلومات؟ وعلاقاتها بالأنظمة الثقافية السائدة هنا وهناك... أسئلة كثيرة تطرح نفسها عند تقديم أفكار بنيامين التى احتفظت بقدرتها المتجددة على التخاطب مع عصرنا الراهن... ولماذا لا نستفيد من إيجابيات التكنولوجيا فى الفن، دون الوقوف عند سلبياتها، فهل يمكن التوقف عند إحصاء الأفعال والصفات فى الشعر والرواية دون تحليل لجماليات الشعر والرواية؟

كتب أخرى للدكتور رمضان بسطاويسى محمد

١- علم الجمال لدى چورچ لوكاتش - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩١.

٢- جماليات الفنون - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٨.

٣- علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت : أدورنو نموذجاً - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٩٨.

٤- المرئى واللامرئى، دراسات نقدية العدد ٢١ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - أكتوبر -١٩٩٣.

٥- الخطاب الثقافى للإبداع - دراسات نقدية العدد ٧٨- الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة - سبتمبر ١٩٩٨

٦- «الصمت والألم» قراءة فى نصوص إبداعية - الدائرة الثقافية بالشارقة - ١٩٩١.

تحت الطبع :

- «فلسفة الصمت»
- استطيقا اللون
- فلسفات المستقبل
- الفكر العربى المعاصر بين الوحدة والاختلاف.



الفهرس

صدر فى السلسلة

٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم .... مجموعة من الكتاب

٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية .... مجدى أحمد توفيق

٣٥- أغنية للاكتمال .... دراسات فى أدب الفيوم

٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية .... د. صلاح فضل

٣٧ - أفق النص الروائى .... عبد العزيز موافى

٣٨ - القصة تطوراً وتمرداً .... يوسف الشارونى

٣٩ - الحقول الخضراء .... محمد محمود عبد الرازق

٤٠ - السينما المصرية ١٩٩٤ .... على أبو شادى

٤١ - أحزان الشعراء .... محمود حنفى كساب

٤٣ - لسانيات الاختلاف .... د. محمد فكرى الجزار

٤٤ - دراسات فى المسرح المعاصر .... محمد السيد عيد

٤٥- تقابلات الحداثة .... د. محمد عبدالمطلب

٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .... (الجزء الأول)

٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم ....(الجزء الثانى)

٤٨ - الخلّص والضحية .... محمود نسيم

٤٩ - العرض المسرحى .... حمادة ابراهيم

٥٠ - من الصوت الى النص .... د. مراد عبد الرحمن مبروك

٥١ - الأفلام المصرية .... كمال رمزى

٥٢- أزمة الشعر .... مجموعة مؤلفين

١١٠- الحضور والحضور المضاد.................. عبد الناصر هلال

١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى.... شخات محمد عبد المجيد

١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع .... د. ألفت الروبى

١١٣ - روائى من بحرى....................... حسنى سيد لبيب

١١٤- بلاغة السرد .... د. محمد عبد المطلب

١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج١............. د. أحمد مجاهد

١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج٢............. د. أحمد مجاهد

١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى

١١٨- القصيدة الحديثة............ عبد المنعم عواد يوسف

١١٩- الإبداع والحرية .... رمضان بسطاويسى

الأعداد القادمة

أوراق ومسافات............................. حسن الجوخ

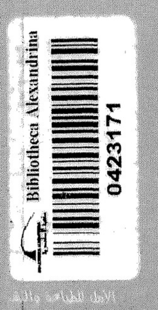
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين............ محمد مهدى الشريف

الأدب والصحافة فى مصر...................... مرعى مدكور

.... فؤاد قنديل

رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٥٨١٦

شركة الأمل للطباعة والنشر
(مورافيتلى سابقاً)





الثمن
ثلاثة جنيهات